LETTRES

D'UN

ANTIQUAIRE A UN ARTISTE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE FÉLIX LOCQUIN,
16, Rue Notre-Dame-des-Victoires.

LETTRES

D'UN

ANTIQUAIRE A UN ARTISTE

SUR L'EMPLOI

DE LA

PEINTURE HISTORIQUE
MURALE

DANS LA DÉCORATION DES TEMPLES ET DES AUTRES ÉDIFICES
PUBLICS OU PARTICULIERS

CHEZ LES GRECS ET LES ROMAINS;

OUVRAGE POUVANT SERVIR DE SUITE ET DE SUPPLÉMENT
A TOUS CEUX QUI TRAITENT DE L'HISTOIRE DE L'ART DANS L'ANTIQUITÉ.

PAR M. LETRONNE,

Membre de l'Institut de France; membre étranger des Académies des sciences de Berlin, Turin, Munich et Copenhague; membre honoraire de la Société royale de Littérature de Londres.

PARIS.
HEIDELOFF ET CAMPÉ, LIBRAIRES,
16, RUE VIVIENNE.
1835

THE GETTY RESEARCH
INSTITUTE LIBRARY

AVANT-PROPOS.

Dans la première et la seconde de ces Lettres, j'ai dit quelle occasion a fait naître cet ouvrage, et indiqué la question d'histoire de l'art que j'ai tâché d'y résoudre. Il me reste à donner quelques détails qui ne pouvaient être convenablement placés que dans cet Avant-propos.

Les quatorze premières Lettres, qui contiennent, comme on pourra le voir, la partie principale de la discussion, étaient complètement rédigées, et les autres ne devaient pas tarder à l'être, lorsque j'appris que le célèbre philologue de Leipsig, M. G. Hermann, venait de publier une Dissertation sur le même sujet.

Ne sachant ni quelle était l'étendue de son ouvrage, ni quelle opinion il y soutenait, mais connaissant sa profonde instruction et son esprit pénétrant, je présumai qu'il avait épuisé la question, ou tout au moins qu'il en avait résolu les plus graves difficultés, et, dans l'un comme dans l'autre cas, rendu presque inutile mon propre travail, jusqu'alors connu seulement de quelques amis. Il m'en coûtait un peu, je l'avoue, de renoncer entièrement au fruit de recherches assez étendues; et, comme il se pouvait que je me fusse rencontré quelquefois, pour l'ensemble ou pour les détails, avec M. Hermann, je voulus, en prenant date, me ménager au moins la faculté de publier plus tard ces Lettres, telles que je les avais écrites, sans pouvoir être soupçonné de m'approprier les idées ou les recherches d'un autre. C'est dans cette vue que je déposai mon manuscrit cacheté au secrétariat de l'Académie des inscriptions et belles lettres, le 18 avril 1834, et que j'en fis lecture dans les séances des 30 mai, 6 et 13 juin.

Un exemplaire de cette Dissertation, qui me fut remis de la part de l'auteur dans la séance du 18 juillet, m'apprit que ma précaution avait été fort inutile. Au lieu d'un travail complet, que je m'attendais à lire, je ne vis qu'un programme de 20 pages, dont les 12 dernières seulement touchent la question discutée dans mes Lettres. M. Hermann rapporte quelques textes omis par le savant auteur du *Mémoire sur la peinture sur mur;* il en explique ou en corrige plusieurs autres, et présente quelques objections; mais il ne donne sur la thèse elle-même que des conjectures, comme l'indique d'ailleurs le titre modeste de son programme (1). Ce travail se trouve donc n'avoir presque rien de commun avec celui qui est contenu dans ces Lettres; et, si l'on excepte un petit nombre de points peu importans, sur lesquels nous nous sommes rencontrés et que j'ai notés avec soin, il n'en

(1) *De veterum Græcorum pictura parietum conjecturæ, etc.* Die februar. A. MDCCCXXXIV. — Réimprimé dans le T. V des *Opuscula*, Lips. 1835.

diffère pas moins pour les détails que pour l'ensemble. De belles corrections de textes, que M. Hermann a faites, dont je ne m'étais pas avisé, mais que j'ai mises plus tard à profit, font regretter que ses occupations habituelles ne lui aient pas permis de pousser plus loin ses investigations ; il aurait sans doute éclairci beaucoup de passages qui restent encore obscurs, et modifié quelques explications sur lesquelles j'ai cru devoir émettre une opinion différente de la sienne.

Si le Mémoire de M. Raoul-Rochette sur la peinture murale m'a donné l'occasion d'écrire ces Lettres, c'est réellement la Dissertation de M. Hermann qui m'a déterminé à les publier, et beaucoup plus tôt, à coup sûr, que je ne l'aurais fait. Peut-être même, sans cette circonstance, auraient-elles reposé long-temps à côté d'autres Recherches qui, entreprises pour ma propre instruction, ne verront le jour que dans un temps éloigné, si jamais je les publie. Mais cette Dissertation, en me donnant lieu de faire connaître à l'Académie la partie principale de mon travail,

et en excitant l'intérêt ou la curiosité des antiquaires et des artistes, a rendu la publication de ces lettres presque nécessaire. D'ailleurs l'hésitation d'un si habile homme sur plusieurs points qui ne me semblent pas douteux, et l'état d'incertitude où il a laissé une question curieuse, m'ont fait présumer qu'il pouvait y avoir quelque utilité à en publier un examen régulier, méthodique et fondé sur des recherches à peu près complètes.

Je dis *à peu près complètes*, quoique mon intention ait été qu'elles le fussent entièrement. Mais je ne suis pas de ceux qui se flattent d'avoir logé toute l'antiquité dans leur tête, et qui croient posséder toutes les notions qu'elle peut fournir sur un sujet aussi étendu. Dans une pareille question, qu'il faut poursuivre en quelque sorte à travers tout le monde ancien, comment pouvoir être sûr de n'avoir pas négligé plusieurs détails intéressans, cachés dans quelque phrase obscure de Platon, d'Aristote, de Plutarque, de Pausanias, ou dans quelque repli de cette immense littérature grecque? J'espère néanmoins qu'à

l'exception de ceux que j'ai volontairement omis, comme inutiles à mon objet ou insignifians, on ne trouvera pas qu'il m'en ait échappé beaucoup, surtout de ceux qu'on pourrait m'opposer avec succès, ou dont j'aurais pu me servir avec avantage.

Mon intention a été, en me renfermant strictement dans une partie mal éclaircie de l'histoire de l'art antique, de recueillir et de discuter les renseignemens de tout genre qui peuvent servir à expliquer l'emploi de la *peinture murale*. Je me suis borné à rapporter dans le texte même des Lettres, tous les faits dont la discussion était indispensable pour établir complètement la question, et j'ai réservé pour les notes de la fin, qu'on peut lire ou négliger si l'on veut, les éclaircissemens philologiques ou historiques qui peuvent intéresser seulement les érudits de profession.

Ceux qui aimeraient mieux que j'eusse fondu les notes dans le texte, voudront bien se souvenir que cet ouvrage a été écrit pour un artiste, sans doute fort instruit, mais non versé dans les études philologiques : j'ai donc

cru devoir m'y montrer sobre d'érudition, ne citer que fort peu de grec, et prendre soin de traduire exactement tous les textes originaux sur lesquels je fondais une opinion. De cette manière, la marche du raisonnement, moins interrompue, est plus facile à suivre, et les Lettres sont devenues lisibles pour ceux-là même qui n'ont pas fait leur étude spéciale de l'antiquité. Les notes sont pour les antiquaires, ainsi que les index des passages des auteurs anciens et des mots expliqués. On trouvera peut-être que j'ai encore laissé trop de semblables discussions dans le texte même des Lettres; il ne m'a pas été possible de faire autrement. Winckelmann, bien qu'il n'ait pas écrit son *Histoire de l'Art* pour des érudits seulement, n'a pu éviter non plus de discuter quelquefois des textes grecs ou latins, quand cela était indispensable à la recherche des faits.

J'aurais désiré traiter ce sujet d'une manière absolue, sans réfuter de savans antiquaires, à l'avis desquels je voudrais pouvoir me ranger. Mais quand une question

grave et délicate a été discutée par d'habiles gens, il serait à peu près impossible à celui qui croit leur opinion erronée d'exposer la sienne, sans dire auparavant les raisons qui l'empèchent d'adopter la leur : plus celle-ci aura été soutenue avec autorité et talent, plus il importera de commencer par montrer la faiblesse des argumens ou l'inexactitude des faits qui l'appuient, afin de ne pas laisser ceux que le sujet intéresse dans une perplexité fâcheuse, entre deux opinions, en apparence, également bien appuyées.

Prenant donc la question au point où l'avait portée un savant antiquaire, j'ai combattu son opinion comme il avait combattu celle de l'habile artiste dont la théorie m'a paru conforme aux témoignages de l'antiquité. Sur les différens points, j'ai commencé par discuter les preuves qu'il a données, et montré qu'elles reposent, en général, sur des textes mal entendus, et des faits imparfaitement étudiés, détruites d'ailleurs quelquefois par des élémens qu'il a négligés ou méconnus. Ensuite, j'ai exposé les résultats qui m'ont

paru sortir naturellement de tous les faits que j'ai pu réunir; c'est-à-dire qu'après avoir indiqué l'erreur, j'ai établi ce qui me paraît être la vérité. Si la seconde partie de ma tâche a été moins pénible que l'autre, elle était beaucoup plus difficile; et, à cet égard, je dois me contenter de dire avec Cicéron : *Utinam tam facile vera invenire possim, quam falsa convincere!*

Dans l'état où la question avait été mise par ce savant antiquaire, je crois que cette marche était la plus utile à suivre; et lorsque, en pareil cas, on se garde de ce ton d'humeur et de supériorité qui blesse, de ce puérile esprit de chicane et de contradiction qui nous empêche d'apprécier justement l'opinion des autres, et de nous rendre compte de notre propre opinion; lorsqu'on signale des erreurs, non pour montrer qu'un homme s'est trompé, ce qui n'apprend rien à personne, mais pour préparer et déblayer la route de la vérité; on peut espérer encore que ceux-là même que l'on réfute, s'ils aiment sincèrement la science, n'en voudront pas trop à la critique.

Au reste, quand on entre volontairement dans cette arène pacifique, où il s'agit des intérêts de la science, et non de faire une vaine montre de force ou d'adresse, il faut toujours se souvenir de ces paroles de M. Hermann, qui connaît mieux que personne ces combats littéraires et leur fortune incertaine : « La science est un champ clos d'où per-
» sonne ne sort sans avoir reçu de bles-
» sure. Celui qui craint d'être blessé ne doit
» pas y descendre ; et celui qui crie après
» l'avoir été n'est pas un champion valeu-
» reux ; aussi nul ne crie plus fort que les
» novices et les fanfarons (1). »

C'est par le même motif que j'ai discuté, chemin faisant, les explications que d'autres savans antiquaires ou philologues, depuis Winckelmann, ont données des monumens ou des textes dont j'avais besoin de me servir.

(1) Die Wissenschaft ist ein Kampfplatz, von dem niemand ohne Wunde kommt. Wer sich vor einer Wunde fürchtet, muss ihn nicht betreten, und wer schreit, wenn er verwundet wird, ist kein Tapferer. Daher schreien auch am ärgsten die *Tirones* und die *Thrasones*. (Goth. Hermann. *Opusc.* T. VI. *Vorrede*, S. IV.)

Plusieurs de ces élémens, qui n'avaient pas été compris, ou convenablement appréciés, ne contribuaient pas peu à brouiller les idées sur plusieurs points de l'histoire de l'art antique, j'ai tâché de ne laisser aucune de ces difficultés sans explication.

Dans une telle question, il y a des faits certains, sur lesquels les gens sensés ne sauraient avoir qu'un avis; il y en a un plus grand nombre dont on ne peut proposer que des explications conjecturales, plus ou moins contestables: j'ai tâché de distinguer avec soin ces deux classes de faits; et, autant que le permet l'inévitable préoccupation qui s'empare de notre esprit lorsque nous poursuivons une idée avec constance, je me suis efforcé de donner chaque preuve pour ce qu'elle vaut, ou de mettre mon lecteur en état d'apprécier la valeur des argumens que je lui ai présentés. C'est ordinairement la confusion des divers ordres de preuves qui rend les discussions scientifiques si compliquées et si longues. Mais quand on a eu le soin de faire cette séparation, on peut hasarder

des conjectures sur les points obscurs ou douteux, sans craindre de compromettre les autres solutions plus certaines qu'on a données. Or, ces conjectures sont toujours utiles, parce qu'elles montrent le point de la difficulté, et suggèrent à d'autres des solutions meilleures auxquelles, sans cela, ils n'auraient pas pensé. J'espère que les erreurs mêmes que j'aurai commises, ou les propositions contestables que j'aurai avancées, auront du moins cet avantage; c'est encore là une manière de servir la science. Après le mérite de découvrir la vérité, le plus utile est celui de mettre les autres sur la voie qui peut les y conduire.

LETTRES

D'UN

ANTIQUAIRE A UN ARTISTE.

LETTRE PREMIÈRE.

A MONSIEUR HITTORFF.

Dans l'extrait que vous avez donné (1), Monsieur et ami, de votre intéressant travail sur l'architecture polychrôme des anciens, vous avez exposé vos idées concernant l'usage que les Grecs, aux plus beaux temps de l'art, ont fait de la peinture historique exécutée sur les murs mêmes des édifices de tout genre.

Ces idées viennent d'être vivement attaquées par un savant antiquaire : il se refuse absolument à croire que les grands artistes de l'antiquité aient été ce qu'il appelle des *décorateurs de murailles;* il

(1) *Annali dell' Instituto di Corrisp. arch.*, t. II, p. 263-284.

soutient que tous les ouvrages dont ils embellirent les monumens publics, principalement les temples, furent exécutés sur des *tables de bois*, peintes à loisir dans l'atelier, et attachées ensuite aux murs de ces édifices. Quant à la peinture *murale* (1), il la borne, pour les anciens temps, à la simple décoration; et il veut que l'application de ce genre de peinture aux sujets historiques, comme on en trouve tant d'exemples à Herculanum et à Pompéi, soit d'une époque récente, et tienne en partie à la décadence de l'art.

Le Mémoire qui contient cette réfutation, développée d'abord dans un cours public, et lue ensuite à l'Académie des Beaux-Arts, a été imprimé dans le *Journal des Savans* (2). C'est là qu'on a pu juger sur quels fondemens le savant antiquaire appuie une opinion qui s'éloigne beaucoup de celle que l'on adoptait généralement. La grande érudition de l'auteur, et l'étude qu'il a faite des diverses branches de l'histoire de l'art chez les anciens, de-

(1) Je demande la permission d'employer cet adjectif, pour éviter la fâcheuse consonnance qui existe dans l'expression *peinture sur mur*, dont on se sert. J'entends par-là toute peinture exécutée sur le mur même.

(2) Dans les cahiers des mois de juin, juillet, août 1833. Les trois articles ont été ensuite réunis dans un Mémoire de 28 pages in 4°. Pour la facilité des vérifications, j'indiquerai à la fois les pages du Journal des Savans et celles du Mémoire.

vaient naturellement inspirer beaucoup de confiance en ses paroles, et disposer les esprits en faveur de l'opinion qu'il donnait comme la seule conforme aux témoignages de l'antiquité.

Vous-même, dont la conviction contraire se fonde sur une longue suite d'observations, vous n'avez pu qu'être frappé de quelques difficultés qui ne s'étaient pas d'abord offertes à votre esprit, et embarrassé par l'interprétation nouvelle de textes qui avaient échappé à votre attention, ou qui s'étaient présentés à vous sous un aspect différent. Vous reprendrez, je l'espère, un travail que nul ne pourrait exécuter mieux que vous. Mais comme la question a été portée par votre savant adversaire sur le terrain de l'érudition classique, où des artistes de profession le suivraient avec trop de désavantage, vous croyez utile qu'un autre philologue, qui n'est pas étranger non plus à la connaissance de l'art antique, discute d'abord contradictoirement tous les textes qui ont été ou qui peuvent être produits en faveur de l'une ou de l'autre des deux opinions différentes, afin qu'on s'entende bien, s'il est possible, sur le sens et la portée qu'ils doivent avoir.

Vous désirez que je me charge de cette discussion difficile et délicate, où vous avez l'indulgence de croire que je puis apporter quelque lumière. Quoique livré en ce moment à des travaux d'un autre genre, j'ai voulu faire preuve au moins de

bonne volonté, en me rendant à votre désir; et je me suis mis à examiner attentivement tous les élémens d'une question qui se lie à l'histoire entière de l'art chez les anciens.

Les lettres que je vous adresse vous transmettront fidèlement l'impression que j'ai retirée de cet examen. Vous y verrez pourquoi je n'adopte que rarement les explications que votre savant adversaire a données des textes principaux, et comment, par suite de cette dissidence, mon opinion diffère sensiblement de la sienne, et se rapproche davantage de la vôtre. Il me paraît avoir adopté avec trop de confiance une idée beaucoup trop absolue de M. Boettiger, ce qui l'a empêché d'apprécier exactement toute la valeur de plusieurs textes, et lui en a fait négliger d'autres très-importans, qui auraient sans doute modifié sa manière de voir, s'il en avait tenu compte. Quant à ceux qui lui sont favorables, il leur a donné, si je ne me trompe, une extension souvent trop grande, ou il en a tiré des conséquences exagérées. Mais on aurait tort de dissimuler que la question est compliquée et souvent embarrassante; et que, si un bon nombre de textes sont clairs et précis, il en est d'autres obscurs, vagues, et qui semblent peu susceptibles d'une explication concluante.

Cet inconvénient, qui existe pour d'autres parties de la science de l'antiquité, est bien plus sensible

en ce qui concerne l'emploi et les procédés de la peinture. Cela tient à la rareté des témoignages des anciens auteurs ainsi qu'à l'insuffisance des renseignemens qu'ils nous ont laissés. Les expressions dont ils se sont servis étaient sans doute fort claires pour eux et leurs contemporains; mais pour nous, qui n'avons plus sous les yeux les objets qu'ils décrivent, elles sont incertaines, obscures et parfois inintelligibles.

Le peu de textes qui se rapportent à cette question avaient certainement besoin d'être discutés de nouveau et rapprochés des données de divers genres que les découvertes récentes des voyageurs ont fait connaître.

Vous aurez donc rendu un vrai service en provoquant par votre écrit une controverse sur cette question. Celui de votre savant adversaire aura contribué à mettre en lumière et à faire ressortir les difficultés qu'avait élevées M. Boettiger dans un ouvrage peu connu en France; enfin ces Lettres, où la question est présentée sous un autre point de vue, pourront donner lieu à des discussions dont le résultat final sera d'éclaircir les points obscurs, autant que l'état de nos connaissances permet de le faire.

C'est là le grand avantage de la critique. Aucune opinion ne peut prendre place dans la science avant d'avoir subi cette épreuve et d'y avoir résisté. Ceux qui la redouteraient auraient plus à cœur les intérêts de leur amour-propre que ceux de la vérité.

On a trouvé que la réfutation de votre savant adversaire pouvait être moins vive dans la forme, et qu'il aurait pu vous faire sentir plus doucement sa supériorité en matière d'érudition et de philologie. Si dans les combats littéraires les armes courtoises sont les seules dont il faille se servir, ce doit être principalement lorsqu'on attire l'adversaire sur un terrain où le désavantage est de son côté. Vous vous en êtes rapporté, pour le sens des textes difficiles, aux commentaires et aux traductions les plus estimées. Personne ne saurait avec justice vous l'imputer à tort. Un artiste livré à l'étude approfondie et exclusive de son art peut-il faire autrement? S'il s'égare avec de tels guides, c'est leur faute, non la sienne. Cependant il m'a paru que le plus souvent ils vous ont mis dans la bonne voie, et que les critiques qui vous ont été faites sont rarement fondées. Par exemple, à l'égard des *tribunaux vert* et *rouge* dont parle Pausanias, vous avez eu raison, si je ne me trompe, de suivre l'avis de Winckelmann et de Clavier. Lorsque votre savant adversaire dit à ce sujet : « *notre architecte ne s'est pas donné la* » *peine d'apprendre* que les tribunaux d'Athènes » étaient distingués par une couleur particulière, » il se montre trop exigeant. Un artiste, quelque instruit qu'il soit, n'est pas obligé de s'enquérir, comme nous autres philologues ou soi-disant tels, de toutes les billevesées qui passent par la tête des scoliastes;

si quand même vous auriez connu le passage du scoliaste auquel on vous renvoie, vous auriez très-bien pu vous dispenser de vous servir d'un texte obscur et corrompu, auquel de très-habiles gens ont eu peine à trouver un sens clair et raisonnable, en supposant même qu'ils y aient réussi : ce qui est fort douteux :

Mais il ne s'agit pas ici des formes plus ou moins bienveillantes de la réfutation : il s'agit du fond même.

Or, je pense que, pour les esprits non prévenus, tout ce qu'il y a d'essentiel dans la question peut être établi avec la certitude désirable. C'est ce qui résultera, je l'espère, des lettres que je vous adresse, où je tâcherai de ne négliger aucune difficulté sérieuse. Vous y trouverez au moins une discussion exacte des textes qui se rapportent au sujet, et peuvent réellement contribuer à l'éclaircir. Car je me garderai, si je puis, de toute érudition superflue, et j'tâcherai d'éviter les dissertations parasites qui, s'écartant trop du sujet principal, ne serviraient qu'à l'embrouiller. Vous sentez en effet combien il me serait facile, dans une matière déjà tant débattue, de vous accabler d'une érudition toute faite, de rendre cette question, tant bien que mal, l'histoire entière de la peinture ancienne; et, à la faveur de cette science d'emprunt, dont vous n'avez pas, vous laisser dans l'incertitude sur ce qui

vous désirez le plus savoir. J'éviterai cet écueil. Le sujet, circonscrit dns ses limites, mais considéré sous ses différentes faces, n'est encore que trop étendu; il présente assez de points à éclaircir, pour qu'il soit inutile d'y ramener les recherches déjà faites dans des ouvrages connus et estimés, dont le lecteur instruit est censé avoir les résultats présens à la pensée; il suffira de le mettre en état d'y recourir.

Je m'estimerais heureux si les difficultés de détail se trouvaient expliquées assez complètement dans ces Lettres, pour que la question se présentât enfin aux artistes dégagée de tous les embarras philologiques au milieu desquels ils auraient peine à se reconnaître, et si elles leur fournissaient les moyens d'étudier avec plus de confiance un sujet si intéressant pour eux comme pour tous les amis de l'antiquité.

LETRONNE

Paris, janvier 1834.

LETTRE DEUXIÈME.

EXPOSÉ DE LA QUESTION. — OPINIONS DIVERSES DES ANTIQUAIRES.

Il me paraît utile, non pour vous, mais pour ceux qui, moins au fait de la question, jetteront les yeux sur ces Lettres, de commencer par expliquer précisément en quoi elle consiste, et de donner un exposé sommaire de l'état où elle se trouvait au moment où j'ai entrepris de les écrire.

Il est maintenant démontré que les Grecs dans tous les temps, mais surtout aux époques les plus florissantes de l'art, ont appliqué la couleur aux productions de la statuaire comme aux monumens de l'architecture; que leurs plus belles statues étaient composées de matières de diverses couleurs, ou recevaient dans plusieurs de leurs parties des teintes différentes; et que leurs grands édifices, même ceux de marbre, étaient *coloriés*, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, dans quelques-unes de leurs parties principales.

Nul n'a plus contribué que l'auteur du Jupiter olympien à établir la réalité de cet usage; depuis,

de nombreuses et importantes découvertes l'ont mise hors de doute, et ont forcé les plus incrédules à reconnaître que cet usage, que l'on qualifiait de barbare, a été général chez le peuple doué du goût le plus pur et du sentiment le plus délicat de la beauté dans tous les genres.

En reproduisant à nos yeux par le dessin quelques-uns des chefs-d'œuvre de la toreutique et de la statuaire chryséléphantine, M. Quatremère de Quincy a montré que ce mélange de couleurs est compatible avec une exquise beauté. Grâce à ses ingénieuses restitutions, on sait que la Minerve du Parthénon et le Jupiter olympien n'étaient pas seulement des prodiges d'art et d'adresse, mais que ces merveilleux colosses devaient être d'un effet aussi grand qu'harmonieux.

Un résultat analogue pour les monumens d'architecture ressort de la restitution que vous avez faite d'un petit édifice dans l'Acropole de Sélinonte. En appliquant à cet édifice, non-seulement tous les détails coloriés qu'on a retrouvés dans ses ruines, mais encore ceux qui appartiennent à d'autres monumens, vous avez pu nous donner une idée complète de ce que devait être un temple antique, ainsi revêtu de couleurs dans ses diverses parties. D'autres travaux entrepris dans le même but (1), ne tar-

1 Depuis que ceci est écrit, l'ouvrage de M. le duc de

deront pas à compléter ce qu'il peut rester à faire sur un sujet si important.

Il est une autre question liée à celle de l'architecture et de la sculpture polychrômes, et beaucoup moins éclaircie.

Il s'agit de déterminer comment la peinture proprement dite, la peinture à sujets historiques, était employée à la décoration des édifices grecs de la belle époque de l'art. On sait, à n'en pouvoir douter, qu'ils étaient ornés d'un grand nombre de peintures plus ou moins importantes, dont quelques-unes eurent pour auteurs les artistes les plus célèbres de leur temps. Plusieurs d'entre elles étaient-elles exécutées sur les murs mêmes de ces édifices, et, en général, sur les surfaces propres à recevoir ce genre d'embellissement; ou bien étaient-elles toutes des tableaux peints dans l'atelier, transportés ensuite sur le lieu, et attachés aux murs? La plupart des antiquaires et des artistes, à commencer par Winckelmann, ont pensé que des peintures du premier genre embellissaient les anciens édifices.

Serradifalco, sur les antiquités de Sélinonte, a paru. Il renferme des observations neuves et curieuses; mais l'auteur a le tort de n'avoir rien dit des emprunts multipliés qu'il a faits à l'important ouvrage de MM. Hittorff et Zanth sur l'*Architecture antique de la Sicile*. On attend celui qu'un savant architecte, M. G. Semper, a promis dans ses *Bemerkungen über vielfarbige Architectur und Sculptur bei den Alten*, opuscule publié en mai 1834, à Altona.

Vous ne bornez pas aux temples l'emploi de la peinture historique sur les parois des anciens édifices grecs; vous l'étendez « aux palais, aux gymnases, « aux maisons, aux tombeaux, où tout nous fait voir, « dites-vous, la *peinture historique* appliquée à la « décoration des édifices, application locale et adhé- « rente aux monumens mêmes, dont elle faisait « l'embellissement principal (1). » Cette opinion, qui est au fond celle de Winckelmann, des académiciens d'Herculanum, de d'Agincourt etc., semble résulter naturellement de plusieurs textes des auteurs anciens, rapprochés des nombreux restes de peintures de ce genre, trouvés dans les tombeaux de l'Étrurie et de la Campanie, dans les ruines d'Herculanum, de Pompéi et de Stabia, dans celles des bains et des villa antiques de Rome, édifices qui ont dû être construits et décorés selon le goût des Grecs.

Les difficultés qui peuvent s'élever contre cette opinion avaient été présentées à votre insu par M. Boettiger, dans la première partie (la seule qui ait paru) de son ouvrage sur la peinture (2). Ce savant antiquaire a cru ces difficultés de nature à détruire dans sa base l'opinion que les peintures historiques des anciens édifices grecs ordinairement

(1) *Ann. dell' Inst. di Corrisp. arch.*, II, 278.

(2) *Ideen zur Archæologie der Malerei.* 1er. *Theil*, Dresden, 1811.

étaient excutées sur le mur même. Il en parle à propos des travaux de Polygnote, un des plus célèbres peintres de l'école attique (1). Un passage d'où il résulte que les ouvrages de cet artiste au Pécile d'Athènes étaient peints sur des tables de bois, lui donne lieu de conclure que d'autres peintures du même temps avaient été exécutées de la même manière; et il applique cette conclusion à tous les édifices grecs de la belle époque. A l'appui de ce texte principal, il cite celui de Cicéron, relatif à l'enlèvement des tableaux qui décoraient le temple de Minerve à Syracuse. Autour de ces textes importans, il en groupe d'autres qui semblent concourir au même but, notamment le fameux passage de Pline (*nulla gloria artificum, nisi eorum qui tabulas pinxere*); et il tire de tous ces faits la conclusion générale que l'usage d'embellir les édifices de peintures murales est d'une époque assez récente, et fut inconnu à la haute antiquité grecque (2).

Avant la publication de l'ouvrage de M. Boettiger, plusieurs archéologues, tels que Caylus (3), M. Hirt, dans un de ses Mémoires sur la peinture des anciens (4), et M. Carlo Féa, dans ses Notes sur

(1) S. 280-284.
(2) S. 283.
(3) *Acad. inscr.*, t. XXVII; *Hist.*, p. 38.
(4) *Mém. de l'Acad. de Berlin*. 1794-1800, p. 352

l'*Histoire de l'art* de Winckelmann (1), avaient tiré du texte de Synésius, cité pour la première fois par Casaubon (2), une conclusion analogue, quant aux peintures du Pécile; et M. Carlo Féa s'en était également servi pour combattre l'opinion de ce grand antiquaire, relativement aux peintures des anciens temples. Depuis, M. Hirt (3) est revenu plusieurs fois au sentiment de Winckelmann sur les points les plus importans, puisqu'il a admis, par exemple, que les grandes peintures du Théséum, de l'Érechthéum, de l'Anacéum d'Athènes, du temple de Minerve *Aréa* de Platées, étaient sur les murs, mais sans discuter les témoignages contradictoires que M. Boettiger a le premier signalés. On peut en dire autant de M. K.-O. Müller qui, dans son excellent *Manuel d'Archéologie*, admet en plusieurs cas importans l'existence de peintures historiques sur enduit, appartenant à la belle époque de l'art, mais sans qu'on voie comment il concilie avec l'existence de cet usage les textes qui paraissent y être contraires.

Ainsi, quoique M. Boettiger restât à peu près le seul de son avis, personne n'avait discuté les faits

(1) T. II. p. 646. Janssens.

(2) *Ad Pers.*, III, v. 53.

(3) *Geschichte der Baukunst bei den Griechen und Rœmern*. III S. 41. — *Geschichte der bildenden Kunste*. S. 105-171.

qu'il a mis en avant, et ses argumens étaient demeurés intacts. Ces argumens, adoptés dans toutes leurs conséquences par votre savant adversaire, ont été développés dans son Mémoire spécial sur la *Peinture sur mur,* qui contient la réfutation expresse et détaillée du vôtre.

Vous avez avancé que la peinture historique a été appliquée, dès le siècle de Périclès, sur les murs de tout genre d'édifices publics et privés; il soutient au contraire qu'il n'existe aucune preuve de l'usage de la peinture historique sur mur, pour les monumens du beau temps de l'art; il en conteste formellement l'existence. « On ne saurait nier, » dit-il en terminant, que ce système même de » peindre les murailles n'ait été borné, chez les » Grecs de la belle époque de l'art, à un bien petit » nombre d'applications, telles que *certains détails d'architecture* et de *sculpture* coloriés, ou » du moins restreints à une certaine classe d'édifices, tels que les *tombeaux* et les *monumens funéraires*, et *plus tard* les *maisons particulières*, mais sans que la *peinture historique proprement dite* ait *jamais été comprise* dans » ce genre de travaux qui constituaient la *scénographie* ou la branche purement décorative de » l'art de peindre. C'est à cette conséquence que » je me trouve *inévitablement* conduit par l'examen consciencieux et impartial de *toutes* les

» notions et de *tous* les témoignages archéologiques
» qui nous restent sur ce point important de l'art
» antique. » (Pag. 491 ou 28). Ces paroles sont le résumé exact des faits énoncés dans ce Mémoire.

Ainsi, point de *peinture historique* exécutée sur les murs des temples et des édifices publics de la Grèce : rien que le coloriage des détails d'architecture; dans les tombeaux, un emploi de la peinture un peu plus étendu, mais cependant limité, comme pour les *maisons particulières*, à la partie purement décorative de l'art.

Telle est, en définitive, l'opinion à laquelle le savant antiquaire a été conduit, dit-il, par l'examen de *tous les faits* que l'antiquité a laissés à notre disposition.

Voilà donc, en présence, deux opinions radicalement contraires à l'égard de l'un des points les plus curieux de l'histoire de l'art chez les anciens; car il ne peut échapper à personne que, sous une question futile en apparence, celle de savoir si les ouvrages des anciens peintres étaient ou non adhérens aux murailles des temples qu'ils décoraient, il y a d'abord une question du plus haut intérêt, en ce qu'elle tient à la marche générale de l'art dans la Grèce, et qu'elle touche aux principes mêmes et à l'emploi primitif de la peinture chez différens peuples; ensuite, une question archéologique d'une grande importance, en ce qu'elle embrasse des textes

importans, dont l'intelligence parfaite dépend de la solution qu'on adoptera.

Il s'agit donc réellement de toute une face de l'histoire de la peinture en Grèce; mais comme elle ne concerne, à proprement parler, ni la partie technique de l'art, ni la chronologie des artistes, ni leurs diverses écoles, elle a été presque entièrement négligée, au point qu'il en est à peine question dans l'*Histoire des arts du dessin* de M. H. Meyer, le savant commentateur de Winckelmann; et que les ouvrages importans de M. Hirt sur l'architecture des anciens, ne présentent aucune discussion sur les graves difficultés d'un sujet si intimement lié à l'histoire de cet art.

Ceux qui désireraient être fixés sur ce point se trouvent maintenant dans une grande perplexité. Les antiquaires du siècle dernier ont admis l'existence de la peinture historique sur mur dans les anciens temples grecs; M. Bœttiger arrive, qui la nie formellement; puis MM. Hirt et K. O. Müller, malgré ses argumens, l'admettent en certains cas; ensuite vous l'admettez avec plus d'étendue et comme principe général; enfin, un de nos plus savans archéologues soutient l'opinion de M. Bœttiger, et la présente même d'une manière encore plus absolue. Qui devons-nous croire? Et remarquons que l'avis des deux derniers est d'un grand poids dans une matière qu'ils ont étudiée spécialement; le dernier

même, qui s'occupe d'une nouvelle *Histoire de l'art des Anciens* (1), déclare avoir consulté *toutes* les autorités et pesé *toutes* les notions qui existent. Il présente son opinion, non pas sous une forme dubitative, mais avec l'assurance que donne une conviction intime : il attaque sur tous les points votre opinion; il déclare qu'elle est en opposition avec *l'antiquité tout entière* (page 431 ou 14 in fin.); il la qualifie d'*erreur opiniâtre* (page 432 ou 14), excusable tout au plus au temps de Winckelmann; il s'étonne que les argumens qui lui servent d'appui ayant *été depuis longtemps ruinés*, elle trouve encore *des échos dans un siècle tel que le nôtre;* enfin, ce n'est *qu'une illusion* qu'on devait croire pour jamais détruite, après le soin *qu'a pris un des premiers antiquaires de notre âge de la reléguer dans le pays des chimères* (p. 487, 23 ou 24).

Un langage si vif, une critique si sûre d'elle-même paraissent ôter toute chance de succès à la contradiction; il semble ne pouvoir rester aux partisans de l'opinion contraire qu'un parti à prendre, celui d'y renoncer entièrement. Aussi, disposé comme je le suis naturellement, à admettre les résultats de travaux qui s'annoncent comme fondés sur des observations réfléchies, j'ai d'abord pris cette opinion

(1) *Monumens inédits de l'Antiquité figurée*, Préf., p. xv.

pour l'expression de la vérité, bien qu'elle fût contraire à celle que je m'étais faite jusqu'alors. L'examen auquel je me suis livré à votre prière m'a détrompé, ou du moins m'a prouvé que votre savant adversaire est beaucoup trop absolu dans ses assertions; que *l'antiquité tout entière* ne dépose pas contre l'usage de la peinture murale historique dans les anciens édifices; qu'il existe au contraire bon nombre de textes positifs qui prouvent la réalité de cet usage, et qui établissent la question sur des bases fort différentes.

C'est ce que je vais essayer de montrer dans les Lettres subséquentes. Je ne réfuterai les objections qui vous ont été faites qu'autant qu'il sera nécessaire à la démonstration du vrai; car mon but n'est pas de jouer ici le rôle de défenseur officieux; je ne veux pas, de propos délibéré, donner raison à l'un et tort à l'autre. Une discussion scientifique ne doit pas être un de ces plaidoyers dans lesquels on s'occupe fort peu d'établir la vérité, et beaucoup de faire valoir, par tous les moyens, les élémens d'une cause, pour fasciner les yeux de juges distraits ou déjà prévenus, et en obtenir un arrêt favorable : car à quoi bon? Le plaidoyer ne survit point au jugement; le succès une fois obtenu, on n'entend plus parler de rien; il y a force de chose jugée : tout est dit. Mais il n'en est pas ainsi en matière de science : les élémens de la discussion restent là sous les yeux

des personnes que la question intéresse, qui en sont naturellement les juges, et dont la décision fait loi. S'il en est qui, par défaut de capacité ou de savoir, se soient d'abord laissé prendre au talent d'exposition, à l'habileté d'un esprit sophistique et subtil, mais superficiel et léger, qui méconnaît la portée des faits, et égare son lecteur par des omissions involontaires, des inexactitudes ou des exagérations; d'autres, plus instruits, plus judicieux ou seulement plus attentifs, ne tardent pas à remettre tout à sa place, et à faire justice d'une opinion dont les bases ont été reconnues fausses. Il n'y aurait donc nul profit, en matière pareille, à s'écarter des strictes limites de la raison et de la science, dans l'espoir de capter un assentiment qui ne serait que passager. Pour moi, je ne veux arriver qu'à un résultat scientifique aussi bien établi qu'il m'a été possible de le faire, dans l'état actuel de nos connaissances sur l'art des anciens.

Je vais donc reprendre successivement et par ordre la discussion des textes classiques relatifs à la peinture *murale* chez les anciens, en commençant par ceux qui se rapportent aux temples et aux autres édifices publics construits dans le siècle de Périclès et auparavant. Je montrerai ensuite que le mode de décorer les maisons particulières, tel qu'il apparaît dans les ruines antiques, n'est pas d'une époque récente, mais remonte fort loin chez les Grecs; que

la décoration des tombeaux, au moyen de *peintures historiques* sur leurs parois, appartient également à une époque très-reculée; enfin, que cet emploi de la peinture tient à la marche de l'art chez les Grecs, et se lie à l'usage général de l'architecture et de la sculpture polychrômes.

LETTRE TROISIÈME.

L'USAGE DE LA PEINTURE MURALE HISTORIQUE DANS LES TEMPLES GRECS EST CONFORME A LA VRAISEMBLANCE.

Que dans le nombre des peintures historiques, qui ornaient les temples et autres édifices publics de l'ancienne Grèce, il y en eût qui fussent exécutées sur des surfaces mobiles, et attachées aux parois, en un mot, qu'il y eût dans ces édifices des *tableaux proprement dits*, c'est assurément ce que vous n'avez pas voulu nier. Mais toutes les peintures de ces édifices étaient-elles dans le même cas? N'y en avait-il aucune qui eût été faite sur les murs mêmes? Par exemple, les vastes surfaces que présentaient dans les grands temples, les murs du pronaos et de l'opisthodome, et les parois intérieures de la *Cella*, restèrent-elles, lors de la construction même des édifices, dépourvues de peintures sur l'enduit, et furent-elles réservées pour recevoir tôt ou tard des tableaux peints dans l'atelier? C'est ce qui n'est pas impossible, mais ce qui est fort peu vraisemblable, à n'en juger que par théorie et indépendamment des faits.

D'après toutes les analogies que fournit l'histoire

de l'art, le rôle de la peinture proprement dite dans ces temples entièrement coloriés, dut être analogue à celui de la sculpture qui, soit pour les grandes figures des frontons, soit pour les bas-reliefs également coloriés des frises, fut destinée à embellir l'édifice, par la représentation de sujets relatifs à la dédicace du temple et à la légende du dieu ou du héros auquel il était consacré.

On ne peut guère nier que la vue des temples égyptiens entièrement revêtus de bas-reliefs peints n'ait influé sur le goût des Grecs, au moins à partir du septième siècle, c'est-à-dire de l'époque où s'établit une communication régulière et constante entre les deux pays, où l'art grec prit un essor si élevé et des développemens si rapides. Mais le système des bas-reliefs coloriés n'était pas en Grèce, comme en Egypte, applicable à la totalité des parois des temples. En Egypte, la pierre calcaire et le grès tendre employés à la construction de ces édifices, présentaient peu d'obstacles au travail de ces bas-reliefs, s'il faut les nommer ainsi, légèrement relevés dans le creux, d'une exécution d'autant plus facile que la sculpture en était toute conventionnelle et en quelque sorte taillée sur patron; de plus, l'immense quantité de bras qu'on pouvait employer à ces travaux, rendait possible et peu coûteux ce système de décoration appliqué à toutes les surfaces d'un temple. En Grèce, au contraire, dans ces monu-

mens construits soit en marbre, soit en d'autres pierres rebelles au ciseau, avec un système de sculpture où de bonne heure le goût individuel se fit jour à travers les entraves du style purement hiératique, ce mode de décoration eût été trop long et trop dispendieux. On réserva la sculpture pour quelques parties seulement de l'édifice, telles que les frontons, les métopes et les frises, et pour le reste on eut recours à la peinture, qui d'abord ne dut différer de la sculpture de bas-reliefs que par l'absence de saillie. D'ailleurs, tout devait être à peu près semblable, composition et sujet, style, dessin et couleur. Il résulte de cette vue, fondée sur la raison, et, nous le verrons bientôt, sur des faits positifs, que la peinture dut être primitivement appliquée aux parois mêmes restées libres; et qu'elle fut, non de *simple décoration*, mais historique; c'est-à-dire, comme la sculpture, relative aux attributs, aux actions et aux aventures du dieu; car elle eut pour objet de les rappeler à la pensée des hommes, autant pour le moins que d'embellir le temple où il était adoré.

Ajoutons qu'il serait de tout point invraisemblable qu'on n'eût pas, dès l'origine, mis à profit dans les temples celles des parois qui n'avaient pas reçu d'ornemens d'architecture peints ou sculptés; elles offraient à la peinture des surfaces étendues, parfaitement dressées et unies au moyen de l'excel-

lent enduit dont on savait les couvrir. Qu'était-il besoin de recourir à l'intermédiaire de planches de bois, assemblées en surfaces plus ou moins larges, toujours difficiles à dresser d'une manière solide et durable? Cet intermédiaire n'était qu'une difficulté de plus sans avantage réel. Qu'on ait passé par dessus cette difficulté, aux époques plus récentes, où de grands peintres, riches et habitués au luxe, devaient préférer peindre à leur aise dans un atelier de leur choix, recevaient des commandes de pays éloignés, et aimaient à répandre leurs œuvres au loin, cela se conçoit parfaitement; mais pour les époques plus anciennes, où le principe religieux avait encore toute sa force, on comprend que le procédé de peindre sur le mur même étant le plus naturel, le plus facile, et celui qui présentait le plus de solidité, dut être employé de préférence.

Ainsi, à ne consulter que la vraisemblance, ce genre de peinture a dû être plus fréquent dans les édifices dont la construction appartient aux anciennes époques de l'art; il est devenu de moins en moins usité, à mesure que l'art a été plus pratiqué et s'est répandu davantage. Or, c'est précisément l'inverse de ce qu'a voulu établir votre savant adversaire dans sa réfutation.

Ces vues ne seraient pas moins justes et moins fondées sur la nature des choses, quand même il ne nous serait plus possible de l'appuyer sur des preu-

ves positives, car le hasard aurait pu faire qu'il n'en existât plus aucune. Deux observations, que vous avez indiquées déjà, éclairciront ma pensée.

On ne saurait douter que les statues qui meublaient les frontons des temples Grecs, que les bas-reliefs courans de leurs frises, et les groupes sculptés sur leurs métopes, ne fussent diversement coloriés : cependant Pausanias, qui a décrit plusieurs de ces monumens avec de grands détails, ne laisse nulle part soupçonner cette circonstance, si grave pour nous, indifférente pour lui, à cause de sa généralité même : c'est l'exception qu'il aurait remarquée, s'il y en avait eu quelqu'une à cet usage constant.

Un autre usage, celui de colorier extérieurement les édifices, n'a pas été moins général chez les anciens; il a passé des Grecs aux Romains, qui l'ont pratiqué à toutes les époques sur les monumens de marbre comme sur ceux de pierre, et ils l'ont transmis aux artistes du moyen-âge. Voilà ce qu'a démontré *uniquement* l'examen attentif des monumens eux-mêmes; car il n'est pas possible de découvrir ni dans Pausanias (1), qui décrit tant de temples, ni dans Pline, ni dans aucun autre écrivain, la moindre expression qui se rapporte à un usage si

(1) Il n'y a que le passage sur le *tribunal vert* et le *tribunal rouge*; le sens en est contesté. J'y reviendrai plus bas.

répandu, et qu'on peut dire avoir été universel.

Ce silence absolu des auteurs anciens à l'égard d'un point si important, a souvent autorisé le scepticisme sur la réalité d'un usage qui choque tous les préjugés de notre éducation; ceux des savans ou des artistes qui, se refusant à l'évidence des faits, regardaient comme impossible que les Ictinus et les Libon eussent été de *mauvais décorateurs*, ou les Phidias et les Alcamène des *fabricans de figures de Curtius*, comme on disait, se sont retranchés longtemps derrière cet argument unique.

Mais ce silence, quand on y réfléchit, n'est pas aussi extraordinaire qu'il le paraît au premier abord. Supposons que, dans trois mille ans, le goût des édifices coloriés devienne aussi général qu'il le fut dans l'antiquité, il pourra se faire que la postérité ne trouve dans aucun de nos livres qui lui seront parvenus, le moindre indice de notre goût exclusif pour la *monochrômie;* parce qu'en effet il n'y a maintenant nulle raison pour que nos écrivains fassent la remarque que les édifices et les statues sont *monochrômes*. Ainsi, la postérité pourrait croire que nous avions aussi l'usage de les colorier, à moins que les restes de nos monumens eux-mêmes n'avertissent du contraire : encore ne manquerait-il peut-être pas de gens qui affirmeraient que s'il n'y existe point de traces de couleur, c'est que le temps les a complètement effacées.

Il se pourrait donc qu'il ne subsistât plus maintenant ni dans les auteurs grecs ou latins, ni sur les monumens antiques, d'indices clairs et précis de l'existence de la peinture *murale* historique. Cependant, pour des esprits réfléchis, la réalité de cet usage serait encore rendue bien probable par les analogies que je viens d'indiquer.

Ces observations doivent nous prémunir contre un scepticisme fondé sur des préventions d'école : il faut se garder de repousser ou d'affaiblir les indices qui peuvent exister dans les auteurs anciens. Souvenons-nous avec quelle peine les antiquaires se sont décidés à donner le vrai sens, et au passage de Platon sur la peinture des statues, et à celui de Pline sur la *circumlitio* des œuvres de Praxitèle, passages qui contrariaient toutes les idées reçues; il n'a pas fallu moins qu'une multitude de faits positifs et les explications lumineuses de M. Quatremère de Quincy (1) pour qu'on ait enfin consenti à voir dans ces textes ce qui s'y trouve exprimé. Que cet exemple nous défende des idées exclusives et préconçues, et gardons-nous de prononcer qu'un usage n'a point eu lieu, uniquement parce qu'il blesse nos préjugés ou qu'il est contraire à ce qui se pratique de nos jours.

Je dois laisser maintenant la théorie, et aborder la question de fait. Car il s'agit de savoir ce qui a eu

(1) *Jupiter olympien*, p. 30, 45 et suiv.

lieu réellement, et non de rechercher péniblement ce qui a dû être. Il me suffit donc d'avoir montré d'avance que l'emploi de la peinture murale historique dans les temps anciens, est conforme aux origines et aux progrès de l'art. Pour voir si le fait s'accorde avec la théorie, je vais discuter tous ceux des textes qui me paraissent ne laisser aucune équivoque. Ceux dont le sens est moins précis seront examinés ensuite.

LETTRE QUATRIÈME.

PREUVES POSITIVES DE L'EXISTENCE DE PEINTURES MURALES DANS LES PLUS ANCIENS TEMPLES DE L'ITALIE, ÉLEVÉS OU DÉCORÉS PAR DES GRECS OU SOUS L'INFLUENCE DES ARTS DE LA GRÈCE.

Votre savant adversaire commence la discussion en ces termes :

« Nous n'avons, à ma connaissance, *aucune* » *preuve positive de l'existence de peintures his-* » *toriques sur mur* appartenant à la haute anti- » quité grecque. Mais, à défaut de *témoignages* » *directs* pour la Grèce, il nous reste en Italie *des* » *présomptions de quelque valeur* (p. 368 ou 8). » Ces présomptions se fondent « sur les plus an- » ciennes peintures qui existassent dans le Latium, » celles d'Ardée et de Lanuvium citées par Pline, » et qui avaient été bien certainement exécutées » d'après les traditions de l'art grec, *puisqu'elles* » *avaient été exécutées par un artiste grec*, et » que les sujets en avaient été puisés dans la my- » thologie grecque. Ces peintures avaient été exécu- » tées sur mur ; ce qui résulte du témoignage clair et précis de Pline.

Puisque ces peintures avaient été exécutées sur mur, comme on en convient, elles ne donnent donc pas seulement des *présomptions de quelque valeur*, elles sont des *preuves décisives* de l'existence de cet usage en Italie. Quant à la Grèce, je crois pouvoir prouver qu'il existe des témoignages directs et des preuves positives de ce genre de peinture. Mais pour suivre la discussion dans l'ordre qu'on lui a donné, je vais commencer par celle des faits relatifs à l'Italie. Je reprends la discussion des textes de Pline.

Cet auteur fait l'éloge des peintures qui existaient encore dans Ardée, et qu'il croyait antérieures à la fondation de Rome. Il les avait vues de ses propres yeux, et aucune autre ne lui inspirait autant d'admiration; quoique placées dans un édifice privé de sa toiture, elles s'étaient conservées aussi fraîches que si elles eussent été toutes récentes (1).

Quant à l'ancienneté excessive qu'il leur attribue, tous les critiques ont reconnu que Pline s'est laissé abuser par quelque conte de *cicerone* (2). Personne ne croira sans doute qu'il y eût à Ardée,

(1) *Exstant certe hodieque antiquiores urbe picturæ Ardeæ in ædibus sacris, quibus equidem nullas æque demiror, tam longo ævo durantes in orbitate tecti, veluti recentes.* XXXV, 5, p. 682, 12. Harduin.

(2) Heyn. *Opusc.*, v. 408. — K.-O. Müller, *die Etrusker*, I, 258. — V. la note A.

ni ailleurs en Italie, de ces belles peintures *plus anciennes que Rome.* Toutefois, on ne peut douter que cette opinion ne dût être au moins justifiée par l'aspect de vétusté que présentaient ces monumens de l'art (1). Une circonstance vient à l'appui de cette observation, c'est que l'édifice où elles se voyaient avait perdu sa toiture; preuve qu'il était très-vieux, ruiné, ne servait plus au culte, et qu'on ne songeait déjà plus à le réparer. Toutes ces circonstances montrent qu'elles avaient dû être faites peu de temps après l'introduction de l'art grec dans l'Italie moyenne.

Étaient-ce des tableaux mobiles, ou des peintures exécutées sur le mur même? A cet égard personne ne peut concevoir le moindre doute, et les plus grands adversaires de la peinture murale n'hésitent aucunement sur ce point. En effet, indépendamment de cette considération que ces peintures si belles auraient été retirées depuis longtemps de l'édifice en ruines si elles n'avaient pas été adhérentes au mur, il y a une preuve décisive dans les détails que donne Pline sur d'autres peintures exécutées à Lanuvium, par le *même artiste inconnu.*

Il cite une *Atalante* et une *Hélène* qui n'avaient

(1) Tiraboschi, *Storia della Letterat.*, [illegible]

point souffert, quoique l'édifice où elles étaient fût en ruines (1). Ces deux figures, les seules probablement qui subsistassent encore intactes de ces belles et antiques compositions, nous montrent qu'elles appartenaient au genre historique. Leur perfection était telle, et l'admiration qu'elles inspiraient si grande, que Caligula les aurait enlevées de la paroi sur laquelle elles étaient peintes, si la nature de l'enduit l'avait permis (2). Cette circonstance ne laisse aucun doute sur le genre des peintures de Lanuvium. Elles étaient adhérentes à la paroi, et exécutées sur l'enduit, *tectorium*, qui la recouvrait. Il en était certainement de même de celles de *Cære* que Pline croit encore plus anciennes que les autres (3).

Vous avez vu que le savant archéologue reconnaît dans ces peintures, d'après leur sujet, l'ouvrage *d'un artiste grec* travaillant sur les principes de *l'art grec*. Mais que l'artiste ait été grec ou étrusque (4), cela n'est d'aucune conséquence pour la question, puisque, dans tous les cas, cet

(1) *Similiter Lanuvii, ubi Atalanta et Helena... eominus pictæ sunt nudæ ab eodem artifice, utraque excellentissima forma... ne ruinis quidem templi concussæ.*

(2) *Caïus princeps eas tollere conatus est, libidine accensus, si tectorii natura permisisset.*

(3) *Durant et Cære antiquiores et ipsæ.* — V. la note B.

(4) K. O. Müller, *die Etrusker*, II, 258.

étrusque aurait été le disciple fidèle des Grecs.

Pline cite encore un ouvrage du même genre, exécuté à Rome par des artistes grecs; cet autre exemple est tellement détaillé, caractéristique et décisif dans la question, qu'on ne peut s'expliquer comment votre savant adversaire l'a entièrement passé sous silence.

Pline (1) nous apprend que deux artistes grecs, Damophilus et Gorgasus, tous deux à la fois peintres et modeleurs très-célèbres (*plastæ laudatissimi... iidemque pictores*), avaient embelli le temple de Cérès, à Rome, des productions de leur double talent (*qui Cereris ædem Romæ ad Circum Maximum, utroque genere artis suæ excoluerunt*). Ils s'étaient partagé les deux côtés de l'édifice. Des inscriptions grecques en vers annonçaient qu'au côté gauche était l'œuvre de Gorgasus, au côté droit celui de Damophilus (*versibus inscriptis græce quibus significarent a dextra opera Damophili esse, ab læva Gorgasi*). Que ces ouvrages fussent très-anciens, on n'en peut douter, d'après ce que disait Varron, qu'avant la construction de ce temple, tout était toscan dans les temples romains (2); Damophilus et Gorgasus furent les premiers

(1) XXXV, 45, p. 710.

(2) *Antea hæc ædes, Tuscanica omnia in ædibus fuisse, auctor est Varro.* — Cf. K. O. Müller, *die Etrusker*, II, 963.

artistes grecs dont les ouvrages embellirent un édifice de Rome. L'époque précise de ces travaux résulte de celle de la construction du temple par A. Postumius, dictateur, après la victoire sur les Latins (an de Rome 258), et de sa dédicace trois ans après par le consul Spurius Cassius (1), ce qui répond à l'an 493 av. J. C. trois ans avant la bataille de Marathon.

L'exemple des édifices de Lanuvium et d'Ardée, dont les parois furent peintes, suffirait déjà pour nous faire présumer de quel genre étaient les peintures exécutées par Damophilus et Gorgasus dans le temple de Cérès à Rome, quand même Pline ne nous donnerait pas à cet égard, d'après Varron, le renseignement le plus positif : *ex hac* (æde) *cum reficeretur, crustas parietum excisas tabulis marginatis inclusas esse; item signa ex fastigiis dispersa.* « Lorsqu'on rebâtit le temple, » on détacha les peintures des murailles. On les » enferma dans des tables de bois encadrées. Les » statues furent aussi enlevées des frontons, et dis- » persées. »

De ce passage, il résulte que dans cet édifice les peintures murales se trouvaient encore en assez

1) Dionys. Halic. *Antiq. rom.*, VI, 94. — Tac. *Ann.* II. 49. — Cf. Heyn. *Opusc.* V, 429 — Hirt, *die Geschichte der Baukunst*, I, 248.

bon état pour être conservées. Comme on était obligé de refaire les parois qui menaçaient ruine, on détacha l'enduit avec ses peintures, on en forma plusieurs parties, peut-être autant que de sujets distincts, et on plaça chacune d'elles sur un panneau de bois, entouré d'un rebord (*tabula marginata*), lequel assujétissait fortement la *crusta* (ou portion d'enduit peint) qui s'y trouvait comme renfermée, de manière que le tout ne formait qu'un seul corps. Comme Pline dit que les *statues* des frontons *furent dispersées*, sans dire rien de pareil des tableaux, on peut croire qu'ils restèrent dans le temple, et furent probablement attachés ou incrustés aux murs nouvellement refaits, qu'ils ornèrent comme ils avaient orné les anciens murs du temple. Il en fut autrement des statues des frontons. Sans doute ces figures qui n'étaient qu'en terre cuite, comme on doit le conclure du terme *plastæ* qui exprime la profession de leurs auteurs, étaient alors trop mutilées pour qu'on songeât à les réparer; on les dispersa et on les remplaça par d'autres figures (1).

Ce passage, si clair dans ses principaux détails est de la plus haute importance pour la question. Nous y voyons 1° que le temple de Cérès, construit seize ans après l'expulsion des Tarquins, fut bâti et décoré dans le système grec, adopté des Etrus-

(1) V. la note C.

ques (1), avec deux frontons, *fastigia* (2), ornés dans leur champ, à leur sommet et aux acrotères, de statues (*signa*); et probablement il eut pour architectes les mêmes artistes qui l'embellirent de sculptures et de peintures. 2° Que ces peintures furent exécutées sur l'enduit qui recouvrait les parois, et qu'elles étaient assez belles pour qu'on prît la peine de les séparer du mur, et d'en faire des tableaux encadrés que l'on conserva soigneusement. 3° Qu'elles étaient historiques, comme celles de Lanuvium, d'Ardée et de Cæré, car on n'aurait pas pris cette peine pour une peinture de décor.

C'est là un de ces passages dont j'ai dit qu'ils auraient modifié certainement l'opinion de votre savant adversaire, s'il y avait fait attention.

L'admiration que tous ces anciens ouvrages inspiraient encore au temps de Varron et de Pline, montre qu'ils devaient avoir un mérite réel, analogue à celui qu'on reconnaissait aux peintures de l'ancienne école attique, remarquables par la naïveté de la composition, la finesse et la correction

(1) Aussi Vitruve, parlant des ornemens des frontons de plusieurs temples, entre autres de celui de Cérès, dit : *Ornantque signis fictilibus aut æreis inauratis earum fastigia, Tuscanico more* (III, 3, 5. Schn.)

(2) Cf. Leo Klenze, *Versuch einer Wiederherst. des tosc. Tempels*, S. 79.

du dessin, et qui rachetaient par ces éminentes qualités ce qu'elles pouvaient laisser à désirer pour la richesse et la vérité du coloris : différence si bien marquée par Denys d'Halicarnasse (1).

Les peintures d'Ardée, quoiqu'à ciel ouvert, étaient encore aussi fraîches, nous dit Pline, que si elles avaient été exécutées depuis peu. Quand on retrancherait quelque chose à cette expression, on ne pourrait se dispenser de voir, dans ces paroles d'un témoin oculaire, la preuve que la couleur de ces peintures conservait encore beaucoup de force et de fraîcheur. Ceci répond à l'une des objections de M. Bœttiger, qui pense que les peintures de Polygnote n'auraient pas pu se conserver dans l'état où Pausanias les a vues, si elles avaient été sur enduit (2). Le fait est que celles des temples cités par Pline étaient très-probablement aussi anciennes de son temps, que l'étaient celles de Polygnote au temps de Pausanias. Tout ce que je veux conclure de cette observation, sur laquelle je reviendrai, c'est que les Grecs, dès une époque très-ancienne, avaient le secret de donner une grande solidité à leurs peintures murales.

Ce même temple d'Ardée, ou plutôt un autre édifice sacré de la même ville, le temple de Junon,

(1) *Epist. ad Amm.*, p. 104, 40.
(2) *Archaeolog. der Malerei*, S. [illegible]

renfermait aussi d'autres peintures exécutées par un grec étolien, honoré du titre de citoyen romain, et nommé *Marcus Ludius Helotas*, selon la leçon très-douteuse du vers où ce nom se trouve. Pline ne dit pas l'époque où vécut cet artiste; mais d'après le style de l'inscription en quatre vers héroïques, écrite sur la peinture même en vieux caractères latins, on doit croire que cet artiste florissait dans le cours du septième siècle de Rome (de 600 à 650). Pline ne dit pas non plus si les peintures qu'il avait exécutées dans ce temple étaient *murales*, comme les autres; rien n'empêche de le croire, puisqu'il n'emploie que le mot *pictura*, non *tabula*. Mais le fait n'est pas douteux pour celles que le fameux Fabius Pictor exécuta dans le temple de la déesse Salus, l'an de Rome 450 (302 av. J. C.). Cette peinture subsista jusqu'à l'incendie qui consuma le temple, sous le règne de Claude. Si les expressions de Pline (*Ipse ædem Salutis pinxit anno urbis conditæ* CCCCL, *quæ pictura duravit ad nostram memoriam, æde Claudii principatu exusta*) (1), ne paraissaient pas expliquer assez clairement le genre des peintures exécutées par Fabius Pictor (2),

(1) XXXV, 4, p. 682, 20. — V. la note D.

(2) La *peinture du poète Pacuvius*, au temple d'Hercule, était probablement du même genre (Pline, l. l.); mais l'expression de l'auteur est trop vague pour qu'on puisse se servir ici de son témoignage.

le doute serait levé par Valère Maxime qui dit, en rapportant le même fait : *Qui, cum in æde Salutis... parietes pinxisset, nomen his suum inscripsit* (1) : « Quand Fabius Pictor eut *peint les parois* » du temple de Salus, il y fit inscrire son nom. »

Ce temple qui ne fut dédié qu'en 462, par C. Bubulcus, eut donc ses *parois peintes* par Fabius. Les termes *parietes pinxit* ne laissent aucun doute à ce sujet; et le rapprochement des deux expressions montre dans quel sens Pline prend les mots *ædem pingere.*

Ici, je dois aller au devant d'une objection que fait votre savant adversaire. Pour effacer le plus possible les traces de l'usage de peindre sur enduit, il avance que les expressions *parietes pingere*, *parietes picti*, doivent s'entendre dans Pline, non pas *de parois peintes,* mais de *tableaux appliqués à la muraille.* Il dit : « C'est là le sens, *conforme* » *à toutes les traditions de l'art antique,* qu'il faut » donner à ces expressions qui ont été la source de » tant de méprises. Elles ne pouvaient tromper per- » sonne, parce qu'alors la plupart des anciens monu- » mens subsistaient encore dans leur intégrité (p. 434 » ou 16; et 487 ou 23) ». Mais c'est justement pour cette raison qu'il était indispensable de donner aux mots un sens fixe et déterminé. C'est parce que les

(1) VIII, 14, 6.

Romains avaient sous les yeux et des tableaux attachés au mur, et des peintures exécutées sur le mur même, qu'il fallait éviter toute équivoque. De fait, il n'est pas un seul des *quatre* passages où Pline emploie ces expressions, qui ne s'entende évidemment de la *peinture de parois*. Remarquez que trois de ces passages ont été pris par le savant archéologue lui-même dans le sens que je défends; le quatrième, qu'il n'a pas cité, est tout aussi clair(1). Mais alors, où sont-ils donc les passages de Pline dans lesquels ces expressions ont un sens différent, et qui ont causé tant de méprises? On peut prendre pour certain que l'*ædem pinxit* de Pline, et le *parietes ædis pinxit* de Valère Maxime ne s'entendent que de *peintures murales*. En latin, les expressions *ædem*, *domum* ou *parietes ædis*, *domus*, *pingere*, n'ont jamais été prises dans un autre sens. Mais je ne veux point anticiper sur la discussion, en insistant ici sur la signification de ces mots sur lesquels je reviendrai plus bas; je me contente de remarquer qu'un des inconvéniens de l'opinion qu'on vous oppose est d'obliger à donner aux termes dont les anciens se sont servis une signification différente de celles qu'ils leur ont donnée eux-mêmes.

Voilà donc encore un temple construit vers l'an 300 avant J.-C., dans lequel on peignit sur les parois

1) V. la note E.

des *sujets historiques*. Car nul ne se persuadera que Fabius se fût contenté d'y peindre des ornemens, et eût attaché assez de prix à son ouvrage pour y faire mettre son nom, s'il n'y avait déployé toutes les ressources de son art et de son talent. La même conclusion peut s'appliquer à un autre passage très remarquable, en ce qu'il se rapporte au temps de Vespasien. A cette époque, dit Pline, les deux peintres romains Cornelius Pinus et Accius Priscus, *peignirent* le temple de l'Honneur et de la Vertu, restitué par cet empereur (1). Or, on sait maintenant en quel sens Pline prend les mots *ædem pingere;* et M. K. O. Müller, en citant cet exemple, ne l'a pas entendu d'une autre manière (2). Il est vrai qu'il semble le regarder comme une preuve de l'extension de la peinture murale à cette époque tardive. Vous verrez plus tard pourquoi je suis d'une opinion différente; à mon sens, ce serait plutôt une exception à l'usage du temps; car alors les peintures qui décoraient les temples ont dû être principalement des *tableaux*. Mais, dans tous les cas, quand on rapproche cet exemple des précédens, on ne peut y voir que la *continuation d'un*

(1). *Qui Honoris et Virtutis ædes, imperatori Vespasiano Augusto restituenti, pinxerunt.*

(2). *Hand.*, § 209, 1. *Cornel. Priscus et Accius Priscus. Wandmahler des T. honoris et virtutis.*

usage qui subsistait depuis les plus anciens temps; et dont l'existence non interrompue se trouve attestée par les autres faits positifs qui jalonnent tout l'espace compris entre l'introduction de l'art grec en Italie, et le règne de Vespasien.

Il n'y a donc pas, comme on le disait, de *simples présomptions de quelque valeur*, il y a des *preuves décisives* de l'existence de cet usage en Italie.

Chacun des temples dont il est question dans ces passages avait ses parois décorées de peintures, faites lors de la construction de l'édifice, dans le même temps, et quelquefois par les mêmes artistes, que les statues des frontons. Ces peintures étaient réellement *historiques*, comme le prouvent non seulement le sujet de celles du temple de Lanuvium, mais encore le soin que, plusieurs siècles après, on prenait de les conserver, en les transportant, quand on le pouvait, sur des cadres mobiles; enfin, elles avaient été confiées, non pas à des artistes médiocres, mais aux plus habiles de leur temps. De là, cette admiration qu'inspiraient après tant de siècles, les restes des ouvrages produits par l'ancien peintre inconnu des temples d'Ardée et de Lanuvium, et par Damophilus et Gorgasus.

Telles sont les conséquences qui ressortent naturellement des textes analysés plus haut. Ces conséquences, il est légitime de les appliquer aux au-

tres anciens temples de l'Italie, qui durent être, comme ceux dont on vient de parler, construits et décorés par des Grecs ou par des artistes italiens, tels que Fabius Pictor, formés à leur école.

Maintenant, quand même il n'y aurait, comme on l'a dit, *aucune preuve positive* de l'existence de cet usage en Grèce, qui pourrait douter qu'il y existât également? Tout le monde le reconnaît : l'art en Italie ne fut que l'art grec, très-peu modifié. Cette plante, transportée avec les colonies dans un pays étranger, d'abord cultivée par les mêmes mains, se développa comme sur le sol natal, sans presque éprouver l'influence du changement de terrain et de climat. De là l'extrême difficulté que nous trouvons à discerner les productions de l'art appartenant aux deux pays.

Concevrait-on que les Grecs en Italie, ou leurs disciples, eussent exécuté sur les parois de leurs temples des peintures murales historiques, dès les plus anciens temps, et que, dans la Grèce même, aux époques correspondantes, on eût fait le contraire, on n'eût peint que des tableaux sur bois, appliqués aux murs? Ce serait là une anomalie, dont il n'y aurait aucun moyen de se rendre compte. Ainsi l'on peut dire que la question, du moment qu'elle est décidée pour l'Italie, l'est également pour la Grèce, qui exerça sur les arts italiques une influence si complète et si prolongée.

LETTRE CINQUIÈME.

PREUVES POSITIVES DE L'EXISTENCE DE PEINTURES MURALES EXÉCUTÉES DANS DES TEMPLES GRECS, DÈS LE TEMPS DE PÉRICLÈS, PAR LES PLUS HABILES ARTISTES.

Vous voyez, d'après les discussions précédentes, que dans le cas même où il n'existerait aucun texte ancien, aucun fait matériel qui pût nous montrer de quel genre étaient les peintures qui décoraient les anciens temples de la Grèce, nous pourrions en conclure, sans craindre de nous tromper, qu'après l'achèvement de leur construction, en même temps que les sculpteurs travaillèrent à en orner les frises ou les métopes de bas-reliefs, les frontons de statues, des peintres en décorèrent les parois principales de peintures dont le sujet se liait à la destination religieuse de l'édifice, ou aux traditions favorites du pays.

Mais nous n'en sommes pas réduits à cette seule induction, quelque forte qu'elle puisse être; et quand votre savant adversaire s'est avancé jusqu'à dire qu'il ne *connaissait en Grèce aucune preuve di-*

recte de la peinture sur mur, ou il n'avait pas bien cherché, ou il n'a pas donné aux *preuves directes* qui existent la valeur qui leur appartient, et qu'il faut maintenant tâcher de leur rendre.

Il conteste l'existence des peintures murales historiques en Grèce aux belles époques de l'art, et spécialement à celles qui ont immédiatement précédé ou suivi les travaux de Phidias. Cette époque, si remarquable par le rapide développement de tous les arts, vit s'élever, sur les diverses parties du sol de la Grèce, des temples magnifiques construits et décorés par les plus grands artistes que ce pays ait jamais possédés; à leur tête brillent Ictinus et Libon, Phidias et Alcamène, Polygnote et Panænus : ces hommes de génie réunirent leurs efforts à ceux de leurs disciples pour orner ces édifices des chefs-d'œuvre de la statuaire et de la peinture. Plusieurs de ces temples ont entièrement disparu; des autres il ne subsiste que quelques colonnes renversées ou debout : les murs sont détruits presque dans tous : quelques-uns de ceux qui n'ont pas été renversés conservent encore des traces des couleurs qui les ont jadis recouverts; mais des peintures elles-mêmes, il en reste de si faibles indices, qu'ils ne se révèlent qu'à l'observation la plus attentive. La question repose donc, en définitive, comme pour les anciens temples de l'Italie, principalement sur la discussion des textes anciens.

En ne prenant que ceux dont le sens est précis et certain, et en négligeant tous ceux dont l'expression vague peut laisser du doute dans l'esprit, on se trouve amené précisément au même résultat qui a été constaté pour l'Italie.

Premier passage relatif aux travaux de Polygnote et de Pausias dans un temple de Thespies.

Pline dit que Pausias, peintre contemporain d'Apelle, fameux par son talent dans la peinture à l'encaustique, et le premier qui se distingua dans ce genre, peignit au pinceau les parois d'un édifice à Thespies, lorsqu'on refit ces parois que Polygnote avait peintes jadis (1) : mais, comme Pausias eut à lutter contre une œuvre exécutée dans un genre qui n'était pas le sien, la comparaison ne fut pas à son avantage, et on trouva qu'il était resté fort au-dessous de Polygnote (2). Nous n'avons pas à nous enquérir ici d'une question déjà fort débattue et peu éclaircie, à savoir de quelle espèce précisément était cette *peinture au pinceau* que Pausias fut obligé d'imiter, au lieu de se servir du genre

(1) *Pinxit et ipse penicillo parietes Thespiis cum reficerentur, quondam a Polygnoto picti.* XXXV, 40, p. 707, 7.

(2) *Multumque comparatione superatus existimabatur, quoniam non suo genere certasset.*

dont il avait l'habitude. Il nous suffit d'être certain que l'œuvre de Polygnote, réparée par Pausias, était exécutée sur les parois mêmes du temple. C'est là une preuve *directe et positive* de la peinture murale; preuve d'autant plus à remarquer qu'elle concerne un édifice public, très probablement un temple, de la belle époque de l'art, restitué au temps d'Alexandre et orné par le talent des deux plus grands peintres de leur temps.

Votre savant adversaire reconnaît toute la force de cette preuve; et, comme on pouvait être surpris que, l'ayant reconnue, il eût dit cependant quelques pages plus haut, qu'il *n'existait aucune preuve de ce genre*, il cherche à l'affaiblir et à la réduire à rien. « Ce passage serait très grave, dit-il, » s'il était permis de lui donner *toute la valeur* » *qu'il comporte* ». Quelle est donc la raison qui empêche de la lui donner? C'est, ajoute-t-il, que Pline a mis ici le nom de *Polygnote par inadvertance*. Mais sur quoi se fonde cette opinion? « Sur » ce que l'on connaît bien la nature des travaux de » Polygnote dont *toutes* les productions étaient » exécutées sur des *tables de bois*. » (p. 432, ou 14) d'où il conclut que cette peinture sur enduit est nécessairement d'un autre. Mais c'est encore là une supposition aussi gratuite que la première. Il n'est dit nulle part que Polygnote eût peint *exclusivement* sur des tables de bois.

Quand il serait certain que l'ouvrage *unique* de cet artiste, que Pline cite parmi les peintures transportées à Rome, était sur bois, quand il en serait de même des autres ouvrages de ce peintre que Pline a cités, il ne s'ensuivrait pas du tout que Polygnote n'eût *jamais peint* que de cette manière. Autant vaudrait-il dire que les fresques du Vatican ne sont point de Raphaël parce qu'il existe de ce maître un grand nombre de tableaux sur toile et sur bois.

A l'aide de cette erreur supposée de Pline, votre critique croit pouvoir se dispenser d'accorder, nous dit-il, « *cet exemple unique* à l'opinion » contre laquelle s'élève *l'antiquité tout entière* » (p. 431 fin. ou 14). Mais cet exemple n'est pas *unique*, il s'en faut de beaucoup. Le serait-il, qu'il n'en aurait pas moins toute la force d'un fait positif, entièrement clair dans son énoncé.

Au reste, dans le cas même où nous admettrions que Pline s'est trompé de nom, le fait ne perdrait pas la moindre parcelle de sa valeur; il n'en attesterait pas moins clairement l'usage de la peinture murale, et l'on ne gagnerait absolument rien en faveur de la thèse qu'on cherche à établir. Que veut-on en effet? on veut détruire cette preuve, qu'on appelle *unique*, d'un genre de peinture qu'on prétend n'avoir pas été en usage à l'époque dont il s'agit. Mais alors ce n'était pas au nom du peintre qu'il fallait se prendre; c'était le

fait lui-même qu'on devait rejeter. Peu importe que Pline se soit trompé de nom, si le fait lui-même reste constant. Accordons que cet auteur ait eu tort de citer Polygnote; alors celui qu'il devait citer était assurément un autre peintre de la vieille école grecque; car Pausias qui a repeint ceux des murs qu'on avait été obligé de reconstruire, contemporain d'Apelle et disciple, comme lui, de Pamphile, florissait dans le quatrième siècle avant Jésus-Christ. Or, pour que les murs de l'édifice eussent déjà besoin de réparations, il fallait bien qu'ils eussent quelque ancienneté; ce qui nous reporte au moins d'un siècle en arrière, c'est-à dire vers le temps même de Polygnote. Ainsi, quand Pline aurait mis ce nom pour un autre, le fait de l'existence d'un édifice dont les parois étaient couvertes de peintures, déjà anciennes au temps d'Alexandre, ressortirait avec la même évidence. J'ajoute que cet ancien artiste, quel qu'il fût, était certainement au rang des plus habiles; sinon, les Thespiens auraient-ils eu recours à Pausias, pour réparer ce qui restait encore, ou refaire ce qui avait disparu? Telles étaient leur estime et leur admiration pour ces antiques ouvrages, que Pausias, l'un des plus célèbres peintres de son temps, ne leur parut pas trop habile pour cette œuvre délicate. Et cependant, malgré son mérite, comme il était inexpérimenté dans le genre de peinture que cet ancien maître avait pratiqué, il resta,

comme dit Pline, au-dessous de celui-ci : c'est-à-dire que ce qui subsistait des anciennes peintures l'emporta encore sur celles que Pausias avait refaites. Si cet ancien artiste n'est pas Polygnote, c'est à coup sûr un peintre qui le valait bien.

Laissons donc le nom de Polygnote dans le passage de Pline, et tirons de là une preuve *directe* et *positive* de l'usage de la peinture murale dans la Grèce; car il en résulte un fait entièrement analogue à ce que nous avons remarqué en Italie, celui d'un édifice, très-probablement un temple, construit au siècle de Périclès. Il n'est pas nécessaire de supposer que cet édifice était détruit du temps de Pausanias qui n'en parle pas. Il ne cite à l'article de Thespies que les trois temples de Vénus Mélænide, des Muses et d'Hercule (1), sur deux desquels il ne donne aucun détail; ce qui lui arrive souvent. Peut-être les peintures de Polygnote et de Pausias étaient-elles dans l'un de ces trois édifices; l'ancien peintre, le premier de son temps (2), en avait orné les parois, aussitôt que la construction fut terminée.

Le travail dont les Thespiens chargèrent Pausias est en outre un indice que cet artiste peignait non-seulement sur des tables mobiles, mais encore sur les parois des édifices. On doit conclure de l'expression *cum parietes reficerentur* que les

(1) IX, 27, 5 et 6.
(2) V. la note F.

murs, ou du moins une partie des murs de l'édifice, mal construits ou ruinés par quelque tremblement de terre, avaient dû être refaits, en sorte qu'il avait fallu les recouvrir de nouvelles peintures : sur les parois qui n'avaient pas souffert, l'œuvre de Polygnote subsistait encore, et l'on put comparer son talent à celui de Pausias. Ainsi ce peintre n'était pas connu seulement par des tableaux d'atelier, il l'était encore par des peintures murales; c'est ce qui le fit choisir des Thespiens pour réparer l'œuvre de Polygnote, et repeindre ceux des murs qu'on avait été obligé de rebâtir.

Deuxième passage. Peintures de Panænus dans les temples d'Elis et d'Olympie.

Deux édifices construits à la même époque, le temple de Minerve à Elis et celui de Jupiter à Olympie, furent ornés de peintures murales, exécutées par Panænus, frère ou beau-frère de Phidias, et collaborateur de ce grand artiste.

Pline parle du premier à l'article des enduits, *tectoria* (1). « Il existe, dit-il, à Elis, un temple

(1) *In Elide ædes est Minervæ, in quâ frater Phidiæ Panænus, tectorium induxit lacte et croco subactum, ut ferunt; ideoque si teratur in ea hodieque saliva pollice, odorem croci saporemque reddit.* XXXVI, 55, p. 755, II. V. la note G.

» dans lequel Panænus, frère de Phidias, avait pra-
» tiqué un enduit où entraient du lait et du safran ;
» aussi encore maintenant, lorsqu'on frotte les murs
» de ce temple avec le pouce humecté de salive,
» il a l'odeur et le goût du safran. » Le temple de Minerve à Elis ne peut être que celui dont parle Pausanias, comme situé dans l'Acropole, et dont il ne dit rien, sinon qu'il renfermait une statue d'or et d'ivoire, ouvrage, à ce qu'on prétendait, de Phidias. Selon Pline, la statue était de Colotès, qui avait aidé son maître Phidias dans le travail du Jupiter olympien (1). C'est ce qui explique la contradiction des deux auteurs. Le style de l'élève et les procédés qu'il avait suivis devaient être semblables à ceux du maître; et l'on pouvait facilement les confondre. L'expression de Pausanias (2), φασὶν, *dit-on*, prouve qu'il n'était pas sûr ou même qu'il ne croyait pas que Phidias en fût l'auteur : c'est celle dont il se sert constamment pour les autres statues, telles que la Minerve de Pellène (3), le Mercure Pronaos (4), et l'Apollon Parnopios (5), qui étaient seulement at-

(1) *Panænum... qui clypeum intus pinxit, Elide, Minervæ, quam fecerat Colotes... Phidiæ discipulus, et in faciendo Jovi olympio adjutor.* XXXV, 34 p. 629, 17.

(2) VI, 26, 3.

(3) *Id.* VII, 27, 2.

(4) *Id.* IX, 10, 2.

(5) *Id.* I, 24, 8.

tribuées à ce grand maître (1); car il en fut de Phidias comme d'autres artistes illustres; on mit sur son compte des œuvres qui n'appartenaient qu'à ses disciples. Le doute de Pausanias, et le jugement affirmatif de Pline montrent assez que la statue devait être en effet de l'élève et non du maître.

M. Bœttiger aimerait mieux que Pline nous eût appris quels étaient les sujets que Panænus avait peints sur un enduit si bien préparé, plutôt que de nous rapporter la circonstance vraie ou fausse de l'odeur et de la saveur de l'enduit; ce qu'il appelle une *historiette de sacristain* (2). Peut-être Pline l'aurait-il fait s'il avait parlé du temple d'Elis et des tableaux de Panænus à propos *de la peinture;* mais il n'en a rien dit à cet article; c'est à l'occasion des enduits qu'il en parle, et la mention des peintures était alors étrangère à son sujet. On trouve souvent dans cet auteur de ces indications qui viennent au moment où elles étaient le moins attendues, et qu'il jette ainsi comme au hasard, sans paraître y attacher d'importance.

Celle-ci, quelque incomplète qu'elle soit, est d'un haut intérêt pour la question qui nous occupe; et M. Bœttiger lui-même a vu dans ce passage la

(1) Em. David, art. Phidias, *Biog. univ.*, t. xxxiv, p. 34, col. 1.

(2) *Arch. der Malerei*, S. 244.

preuve positive que Panænus avait peint les murs du temple (1). Car un peintre de profession, célèbre comme il l'était, n'avait certainement pas pris la peine de faire un enduit préparé avec tant de soin, pour ne pas lui confier une de ses plus belles œuvres. Les expressions de Pline ne peuvent s'entendre que d'un enduit placé sur celles des parties du temple qui pouvaient recevoir des peintures (2).

Dans son Mémoire, votre adversaire reconnaît également que Panænus avait peint sur cet enduit. Mais il ne conclut rien de ce fait si remarquable, qui suffirait pour décider la question, quand il serait seul. Car on ne peut douter que Panænus, en couvrant les parois d'un temple des fruits de son pinceau, n'ait représenté des sujets du genre historique. C'était encore à ce genre qu'appartenait certainement le sujet qu'il peignit dans la partie concave du bouclier de la Minerve de Colotès, le *combat des Amazones* (3). Il en est de même de celles qu'il exécuta dans le temple d'Olympie, sur la barrière qui défendait l'approche du trône de Jupiter. Des quatre cotés de cette barrière, celui

(1) *Dass aber Panænus auch Wandgemælde in Stucco gemalt habe, beweist die zweite Stelle des Plinius*, u. s. w.

(2) Heyne les a entendues non-seulement des parois, mais encore des plafonds. *Antiquar. Aufsætze* I, 218. ... *So dass vermuthlich die Wænde und der Plafond bemalt waren* : ce que je ne puis admettre.

(3) V. la note H.

qui était opposé (1) aux portes d'entrée (c'est-à-dire derrière la statue), fut simplement recouvert d'une couleur bleu de ciel, probablement parce que de ce côté la lumière était si faible, qu'on jugea inutile d'y mettre des peintures; sur les trois autres, Panænus représenta les sujets que Pausanias a décrits. Cette barrière (ἔρυμα), haute de 4 pieds tout au plus (2) était, dit Pausanias, τρόπον τοίχων πεποιημένον, expression qui peut signifier une *cloison pleine* (3), aussi bien qu'un *mur en maçonnerie;* dans l'un et l'autre cas, comme on ne saurait douter que les sujets eussent été peints sur les parois mêmes, et non sur des tableaux attachés aux parois de cette barrière, ils rentrent tout-à-fait dans la classe des *peintures murales*, et c'est avec raison qu'elles ont été considérées comme telles même par MM. Bœttiger et Raoul Rochette (page 430 fin. ou 13).

Pausanias ne parle pas des autres peintures qui ont dû exister dans le temple d'Olympie; il semble avoir réservé toute son attention pour la description du Jupiter, de son trône et de la barrière qui l'entourait. Il indique ensuite quelques offrandes

(1) Ἀπαντικρὺ τῶν θυρῶν, V. 11, 5.

(2) Quatremère de Quincy, *Jupiter olympien*, p. 305.

(3) C'est faute d'avoir fait attention à cette circonstance, que M. Abel Blouet, dans son *Essai sur la restitution du temple d'Olympie*, a figuré la cloison comme étant à claire voie (*Expéd. de Morée*, partie archéol., t. 1, pl. 68).

telles que le trône d'Arimnus, les chevaux de Cynisca, un trépied de bronze, les statues d'Adrien, de Trajan, d'Auguste et de Nicomède, quatre couronnes, vingt-cinq boucliers, et plusieurs cippes (1). Il ne parle pas d'un *seul* tableau; on ne peut croire cependant que le naos en fût totalement dépourvu, et que l'un des plus magnifiques temples grecs fût totalement privé de ces ornemens qui embellissaient les autres, soit peintures murales, soit tableaux votifs attachés aux parois. Mais du silence de Pausanias, on ne peut jamais rien conclure. Cet auteur n'annonce pas la prétention de donner une description complète des monumens (2); en général, les objets d'art l'intéressent moins par leur mérite, que par leur sujet héroïque ou mythologique, et souvent c'est à cause de leur sujet ou de leur origine qu'il en parle. Il s'occupe moins d'art que de traditions et de mythologie. Il dit ce qu'il est en humeur de dire, ce qui l'affecte dans le moment, ce qui flatte son goût ou réveille ses souvenirs, et il se tait sur les circonstances qui nous semblent, à nous, les plus importantes. Aux exemples que j'en ai signalés plus haut (3), je pourrais en ajouter beaucoup d'autres. Ainsi, dans le Parthénon, il n'a vu que les

(1) Paus. v, 12.

(2) *Id.* I, 39, 3, — III, 11.

(3) P. 51, 53.

frontons, la Minerve, les statues d'Adrien et d'Iphicrate (1). Rien de plus n'attire son attention : offrandes, tableaux, il passe tout sous silence(2). Dans le Théseum, au contraire, ce sont les peintures qui l'occupent exclusivement; quant aux sculptures des frontons, des frises et des métopes, et aux autres ornemens, il n'en dit mot. Il abandonne tout pour courir après l'histoire de Thésée (3), sans même penser à nous apprendre quel trait de cette histoire merveilleuse on avait peint sur la troisième paroi. A Delphes, les offrandes déposées dans l'hiéron l'occupent principalement. Du temple même, il n'en parle que pour donner le sujet des sculptures des frontons(4), indiquer quelques offrandes, ou rappeler les sentences des sept sages inscrites dans le pronaos (5).

Son silence à l'égard des peintures qui auraient orné les parois du temple d'Olympie ne prouve donc en aucune façon qu'il n'y en eût pas, ni que Panænus, outre les peintures du mur d'appui qui entouraient le trône, n'eût pas, comme au temple d'Elis, peint aussi les parois de la Cella. D'un autre côté, un passage de Strabon ferait croire à l'existence de pareilles peintures. Cet auteur dit : « Le

(1) Paus. I, 25.
(2) V. la note I.
(3) Paus. I, 17.
(4) *Id.* X, 19, 4.
(5) *Id.* X, 24, 1.

» peintre Panænus, neveu de Phidias, et chargé
» avec lui de faire la statue de Jupiter, contribua à
» ce grand ouvrage par les *couleurs* dont il orna
» le colosse, et principalement la draperie; on
» montre dans le temple (ou autour du temple)
» *quantité* de peintures *admirables*, ouvrages de
» ce peintre (1). » M. Bœttiger pense qu'ici Strabon veut parler des peintures de la barrière qui entourait la statue. Cela est possible, quoiqu'il semble que dans ce cas, Strabon, venant de parler de la statue et voulant désigner les peintures du mur d'appui qui l'entourait, aurait dû s'exprimer autrement. On s'attendrait à trouver *κατὰ τὰ ἐρύματα τὰ περὶ τὸ ξόανον*, ou quelque chose de pareil. Ces *nombreuses* peintures *περὶ τὸ ἱερὸν*, semblent bien plutôt être des ouvrages répartis sur les côtés de la cella, comme devaient l'être ceux que le même grand peintre avait exécutés sur les parois du temple d'Elis. Au reste, ne voulant employer ici que des autorités positives, je ne donne cette explication que comme une conjecture, et je ne prends pour certain que le témoignage précis de Pausanias. Il me suffira de remarquer que Strabon désigne

(1).... *Πρὸς τὴν τοῦ ξοάνου κατασκευὴν, διὰ τὴν τῶν χρωμάτων κόσμησιν, καὶ μάλιστα τῆε ἐσθῆτος · δείκνυνται δὲ καὶ γραφαὶ πολλαί τε καὶ θαυμασταὶ περὶ τὸ ἱερόν, ἐκείνου ἔργον.* VIII, p. 354. — V. la note K.

les peintures de Panænus par le mot γραφαὶ, non πίνακες, qu'il emploie ordinairement pour exprimer les *tableaux* proprement dits qui ornaient les temples ou les pinacothèques (1); d'où l'on peut conclure qu'elles étaient sur les parois mêmes, comme cela résulte en effet du texte de Pausanias.

Les travaux de Panænus au temple de Minerve à Elis, et au temple de Jupiter à Olympie, constituent deux nouvelles preuves positives que la *peinture murale* était employée à la décoration des anciens temples grecs.

Votre savant adversaire convient de la réalité de ces deux faits, mais il est loin d'en admettre les conséquences. « Il *semble*, selon lui, qu'il en résulte en » effet la preuve positive qu'en *certains cas*, les » artistes grecs *peignirent sur enduit frais, al* » *fresco.* »

Je montrerai dans une autre lettre qu'il ne peut être question dans ces exemples de *peinture sur enduit frais*. Ne nous occupons ici que de la *peinture murale*, sans nous embarrasser du mode d'exécution. Pourquoi dire que la preuve *semble* résulter, quand elle résulte si clairement du simple énoncé des faits? Pourquoi cette restriction, *en certains cas?* Les exemples si frappans des temples de Thespies, d'Elis et d'Olympie, qui sont tous du même

(1) VIII, 374, c; — IX. 396, a; — XIV, 637, a.

temps, ne donnent-ils pas lieu de croire qu'il en était ainsi des autres grands édifices du même genre; qu'il s'agit, en un mot, d'un usage répandu à cette époque? Par quel hasard, les seuls textes positifs qui existent sur le mode de ces antiques peintures nous les représenteraient-ils comme *murales*, si ces exemples avaient été isolés. Certes, quand ils le seraient, et ils ne le sont pas, on n'en pourrait tirer une telle conséquence, à moins d'un témoignage positif contraire. Jusqu'ici il est évident que, sous ce rapport, ce qui se faisait en Grèce était précisément ce qui se pratiquait en Italie.

Le docte antiquaire va plus loin encore; *il n'en « résulte pas*, dit-il, *la moindre certitude* que ce » genre de peinture (sur muraille) ait été pratiqué » chez les Grecs à la belle époque de l'art, et par » des artistes du premier ordre ». Je pourrais comprendre une pareille opinion dans le cas où l'on rejetterait les témoignages de Pline et de Pausanias; mais du moment qu'on les admet, il faut admettre aussi qu'ils démontrent l'usage de ce genre de peinture, pratiqué à la belle époque par des artistes du premier ordre, puisqu'ils se rapportent au siècle de Périclès, et qu'il s'agit de Polygnote et de Panænus.

On nous dit : « L'exemple de Panænus ne *prouve » rien autre chose*, sinon que cet artiste, dans la » part *active* qu'il prit aux travaux de son frère en

» Elide comme à Athènes, *n'avait pas dédaigné* » *de mettre la main à des ouvrages* QUI POUVAIENT » SEMBLER *au-dessous de la dignité de son art et de* » *la portée de son talent.* » Les faits qui ont été cités prouvent évidemment *toute autre chose.* La peinture d'un temple à Elis, à l'ornement duquel rien ne dit que Phidias ne fut pas étranger, est une preuve que Panænus exécutait des ouvrages importans en ce genre; les neufs sujets historiques qu'il peignit sur le mur d'appui du Jupiter olympien sont une œuvre considérable par son étendue et son objet, en supposant même que ses travaux dans le temple se soient bornés là.

Pour rabaisser ce genre de peinture, on dit: *Panœnus ne dédaigna pas de se livrer à des travaux au-dessous de la dignité de son talent et d'un ordre subalterne.* En d'autres endroits du Mémoire, l'auteur s'élève encore contre ceux qui veulent faire *des peintres de l'ancienne école grecque des décorateurs de murailles.*

Assurément il n'entrera dans l'idée de personne que les peintures murales exécutées par les peintres Grecs dans les temples aient jamais pu avoir l'extension des ouvrages à fresque exécutés dans les églises chrétiennes; les surfaces intérieures des temples antiques n'étaient point comparables en étendue à celles qu'il a fallu couvrir de peintures dans les nôtres; d'ailleurs, dans les uns, les parois toujours

planes se prêtaient facilement à l'application des tableaux; dans les autres, les surfaces courbes des coupoles, des voûtes et des pendentifs s'y refusant tout-à-fait, rendaient nécessaire l'emploi de la peinture murale. Mais quand même ces travaux des anciens artistes auraient eu la grandeur des vastes pages de Michel Ange et du Corrège, quelle raison avons-nous de croire que les Polygnote, les Panænus et les Pausias auraient dédaigné ces œuvres de leur pinceau, consacrées à l'embellissement des plus beaux temples de leur siècle, et les auraient regardées comme *au-dessous de leur talent*, comme appartenant à un genre *subalterne?* Où trouverons-nous enfin qu'ils aient cru qu'une peinture perdait de son prix et de sa valeur, parce qu'elle était adhérente à l'édifice même, au lieu d'être sur une table de bois? C'est leur prêter une manière de voir qui a été fort loin de leur pensée, si nous en jugeons par le soin qu'ils mettaient à inscrire leur nom sur ces œuvres *dédaignées*. On s'est gravement trompé, lorsque du passage de Pline (*nulla gloria artificum est, nisi eorum qui tabulas pinxere*), on a conclu que les anciens artistes ne mettaient de gloire et n'attachaient d'importance qu'à *la peinture exécutée sur tables de bois* (p. 488 ou 24). Quand ce passage aurait le sens qu'on lui donne, et vous verrez qu'il ne l'a pas, nous n'aurions encore là que l'opinion de Pline, laquelle pouvait être

vraie de son temps, ou à l'époque d'Apelle, mais qui resterait encore sans application certaine pour le siècle de Périclès. C'est méconnaître l'intention religieuse ou patriotique qui a présidé à la magnifique décoration des temples et des grands édifices publics, à cette belle époque, que de présumer que les artistes d'alors pussent regarder comme étant d'un ordre *subalterne*, les ouvrages dont ils ornaient les parois de ces monumens. Soyons convaincus au contraire que quand Damophilus, Gorgasus et Fabius Pictor en Italie, Polygnote, Panænus et Pausias en Grèce, décoraient les parois des temples d'ouvrages qui firent l'admiration de leurs contemporains et de la postérité, ils ne croyaient pas plus déroger à leur talent que les grands peintres italiens, en couvrant des chefs-d'œuvre de leur pinceau les plafonds et les murs des églises ou des palais; et que les Polygnote ou les Panænus ne dédaignaient pas plus leur œuvre que ces autres *décorateurs de murailles*, nommés Giotto, André Orcagna, Masaccio, Michel-Ange, Raphaël, Corrége, Dominiquin.

Ce qu'il faut conclure de ces observations sur les travaux de Panænus, tant à Olympie qu'à Elis, c'est qu'ils furent exécutés, comme ceux de Polygnote à Thespies, sur les murs mêmes, et non sur des tables mobiles. Ainsi nous ne pouvons plus douter que ces artistes n'aient traité de cette manière le genre historique.

LETTRE SIXIÈME.

PREUVES POSITIVES QUI RÉSULTENT DE CE QUE LES ROMAINS ONT DÉTACHÉ DE CERTAINS ÉDIFICES GRECS LES PEINTURES MURALES QUI LES DÉCORAIENT.

Jusqu'ici, les exemples que l'antiquité nous a fournis pour la Grèce sont entièrement analogues à ceux qui concernent l'Italie. Ils attestent l'existence du même usage dans les deux contrées, celui de peindre des *sujets historiques* sur les parois des édifices sacrés, en même temps qu'on les décorait de statues et de bas-reliefs. Il reste à signaler une autre preuve de cet usage non moins positive et directe, et qui a été, je ne sais comment, négligée par votre savant adversaire.

Nous avons vu, à propos des temples italiques, que les Romains, pour préserver de la destruction les peintures murales qui existaient dans de vieux édifices, les séparaient de la paroi même quand la nature de l'enduit le permettait, et les assujétissaient sur des tables de bois encadrées (*tabulæ marginatæ*), pour les replacer ensuite dans le même édifice réparé, ou les transporter dans un autre.

Que les Romains aient fait subir la même opé-

ration à des peintures exécutées dans des temples de la Grèce, et les aient fait transporter à Rome, c'est ce dont il n'est pas possible de douter d'après un renseignement que Vitruve et Pline nous ont donné.

Le premier auteur parle des murs en briques, dont on ne voyait jamais la fin, ou plutôt dont on estimait d'autant plus la solidité qu'ils étaient plus anciens. Il cite des murs, des temples, des palais antiques construits de cette manière : et il ajoute en preuve de cette solidité : *item Lacedæmone e quibusdam parietibus etiam picturæ excisæ, intersectis lateribus, inclusæ sunt in ligneis formis, et in Comitium ad ornatum ædilitatis Varronis et Muræna fuerunt allatæ* (1). « De plus, » à Lacédémone même, des peintures, déta- » chées de certains murs, les brique sayant été » coupées, furent renfermées dans des cadres » de bois et transportées dans le *Comitium* pour » servir à orner l'édilité de Varron et de Mu- » ræna. » Ce passage si important nous atteste que, Varron et Muræna étant édiles (en 68 avant J.-C.), on enleva les peintures exécutées sur les parois en briques d'un ancien édifice de Lacédémone. La difficulté de détacher l'enduit du mur, obligea de le scier dans son épaisseur : telle était sa

(1) Vitruv. II, 8, 9. Schneid. — V. la note I.

solidité que les briques ainsi coupées ne se désagrégèrent pas, et ne cessèrent point de faire un tout solide. Cette couche, avec son enduit peint, fut assujettie fortement dans des cadres de bois, et put être transportée à Rome, où ils furent encastrés dans les murs du *Comitium*.

Le fait est raconté par Pline, d'après Vitruve, en termes quelque peu différens, mais qui reviennent au même :

« *Lacedemone quidem*, dit-il, *excisum lateritiis parietibus* OPUS TECTORIUM, *propter excellentiam picturæ*, LIGNEIS FORMIS *inclusum*, *Romam deportavere in ædilitate, ad Comitium exornandum, Muræna et Varro* (1). « A Lacédémone, Muræna » et Varron, pendant leur édilité, firent détacher » l'enduit des parois en briques d'un édifice, à cause » de l'excellence de la peinture qui le recouvrait ; » après l'avoir renfermé dans des cadres de bois, » ils le firent transporter à Rome, pour embellir le » *Comitium*. » Pline ajoute : *cum opus per se mirum esset, translatum tamen magis mirabantur*. En effet, la translation de ces peintures à Rome, avec une portion du mur auquel elles étaient adhérentes, devait augmenter l'admiration qu'excitait encore leur beauté. Ni l'un ni l'autre de ces deux auteurs ne dit de quel édifice on les avait tirées; on a

(1) XXXV, 49, p. 714, 12.

conjecturé (1) que c'est du *Lesché Pœcilé* dont Pausanias a parlé sans entrer dans aucun détail (2). Cela est possible, mais son silence, nous l'avons vu (3), ne prouve pas du tout que ce Lesché eût perdu ses peintures. Rien n'empêche de croire que l'édifice fût un temple, dans lequel les murs de la cella avaient été construits en briques, comme ceux du temple de Jupiter et d'Hercule à Patras (4). Dans tous les cas, c'était un édifice public, appartenant peut-être à une époque ancienne, un de ceux d'où l'on retirait les peintures murales, pour les préserver de la destruction.

Personne ne doutera que ces peintures dont la beauté excitait tant d'admiration et inspirait l'idée d'un si grand travail, ne fussent *historiques*, et l'ouvrage d'un habile peintre. Ce fait nous fournit donc une nouvelle et forte preuve de l'existence de ces peintures murales, couvrant les parois d'un ancien édifice grec.

Ce qu'il offre encore d'important, c'est la translation à Rome des parois peintes d'un ancien édifice. Muræna et Varron n'étaient point des Verrès, ce ne fut sans doute ni un esprit de

(1) H. Meyer, *Gesch. der bildenden Künste*, II, 220.
(2) III, 15, 8.
(3) Plus haut, p. 57.
(4) Vitr. et Plin. l. l.

destruction, ni un instinct de cupidité qui leur donna l'idée de cette grande opération ; c'est l'admiration que leur inspiraient d'excellens ouvrages et le désir d'enrichir leur patrie de ces peintures menacées peut-être de ruine dans le vieil édifice où elles étaient placées. Ces motifs, et sans doute d'autres moins purs, avaient causé avant eux et causèrent après des mutilations de ce genre. Vitruve et Pline parlent de celle-ci par hasard et à propos de toute autre chose, à savoir de l'usage et de la solidité des murs en briques. L'anecdote vient donc là d'une manière toute fortuite. Vitruve, au chapitre (1) de la *peinture des parois* (de *ratione pingendi parietes*, Pline, à l'article de la peinture, n'en ont pas dit un mot; si les peintures de Lacédémone avaient été placées sur un mur ordinaire, ils n'en auraient certainement pas parlé, et ce renseignement remarquable nous serait resté inconnu.

Ce n'est donc pas là un fait isolé, quoique unique pour nous. Il est presque certain que beaucoup d'autres opérations du même genre, mais moins difficiles, ont été exécutées par des édiles et des proconsuls, pour embellir soit les édifices de Rome, soit leurs somptueuses demeures. Elles ont été passées sous silence, précisément parce qu'elles étaient communes, et méritaient peu d'attirer

(1) VII, 5.

l'attention. Il n'a pas fallu moins que la singularité d'un mur en briques coupé dans son épaisseur, pour que Vitruve laissât échapper de sa plume ce détail si important à nos yeux, dans le dénuement où nous laisse le naufrage de l'antiquité.

Ces observations fournissent une explication naturelle pour un passage de Pausanias où votre adversaire a cru trouver une preuve décisive contre l'emploi de la peinture murale. Mais il est clair maintenant que cette preuve décisive ne décide rien.

Pausanias parle d'un portique situé dans l'Altis d'Olympie, ayant une double dénomination ; celle de *portique de l'écho*, parce que la voix y était répétée sept fois et plus; celle de *Pœcile, parce qu'il y avait autrefois* des peintures *sur ses parois*, ὅτι ἦσαν ἐπὶ τῶν τοίχων γραφαὶ τὸ ἀρχαῖον (1). Sur quoi le savant archéologue dit : « Si ces pein-» tures, qui existaient *autrefois* sur le mur du » portique, ne s'y trouvaient plus au temps de » Pausanias, c'était, à n'en pas douter, qu'elles » avaient été enlevées; d'où il suit qu'elles *étaient* » *sur bois*, *attachées à la muraille* (p. 434 ou » 17). » Ces deux conclusions, surtout la dernière, lui paraîtront maintenant un peu précipitées. Admettons qu'il faille entendre, comme il le veut, ce

(1) v, 21, 17. — On l'appelait encore *Heptaphone*, selon Plutarque (*de Garrul.* p. 502.) et Pline (XXXVI, 23, p. 741, 19.

passage dans le sens que les peintures avaient été *enlevées*, et non pas *détruites* ou *effacées* comme tant d'autres à la même époque; et il faut pourtant convenir que l'expression vague de Pausanias, *il y avait là autrefois des peintures*, peut se prendre aussi bien dans un sens que dans l'autre (1); admettons, dis-je, qu'elles aient été *enlevées*, il ne s'ensuit pas du tout qu'elles *fussent sur bois;* elles pouvaient tout aussi bien avoir été *sur enduit;* et votre savant adversaire l'aurait pensé lui-même, si par malheur le passage de Vitruve et celui de Pline ne lui avaient pas complètement échappé. Ce n'est pas le seul cas où l'omission d'un fait capital l'a entraîné à tirer des conséquences exagérées ou fausses des textes qu'il a cités. Vous en avez vu des exemples : vous en verrez d'autres.

A présent, je vais plus loin, et je soutiens que l'expression ἦσαν ἐπὶ τῶν τοίχων γραφαὶ doit s'entendre de peintures sur les *parois mêmes;* et c'est en vain qu'on voudrait contester un sens aussi clair en grec que l'est en latin celui de *parietum picturæ*, expression latine que j'ai prouvé (2), en principe et en fait, ne pouvoir s'entendre de peintures sur tables mobiles, comme l'a prétendu votre savant

(1) M. G. Hermann a fait la même remarque : *Incertum est parietum picturas delitas, an demptas tabulas dicat*, p. 19.

(2) Plus haut, p. 40

adversaire. Indépendamment du sens propre des termes, on doit remarquer que, dans le cas présent, si les mots ἐπὶ τῶν τοίχων ne signifient pas que les peintures étaient sur le mur même, ils ne signifient rien; car, comme dans un portique, des tableaux ne pouvaient être placés que sur la paroi qui en fait le fond, cette addition serait aussi niaise qu'inutile. L'observation s'appliquera bientôt à d'autres passages de Pausanias où le sens de la phrase n'est pas moins clair que celui des mots.

Cet usage de détacher les vieilles peintures murales pour les conserver, était quelque chose de si commun, qu'on le pratiquait même pour l'embellissement des demeures privées. Vitruve, parlant de la dureté que les *stuccateurs grecs* (*Græcorum tectores*) savaient donner aux enduits, en cite pour preuve ce que certains architectes faisaient de son temps : *itaque veteribus parietibus nonnulli crustas excidentes pro abacis utuntur* (1). Ici (2), le mot *abaci* désigne ces compartimens en marbre de forme carrée, qu'on encastrait dans les murailles pour les décorer, distingués de ceux de forme circulaire, qui s'appelaient *specula* et *orbes* (3). On voit par ce passage de Vitruve, que l'on détachait d'anciennes muraille-

(1) VII, 3, 10.
(2) Turneb. *Advers.* III, 2.
(3) Senec. *Epist.* 86 §. 5

des portions d'enduits couverts de peintures (*veteribus parietibus crustas excidentes*), pour les incruster dans les parois des maisons nouvelles en guise d'abaques ou de compartimens quadrilatéraux en marbre (*pro abacis utuntur*), ou, pour me servir de la paraphrase de Schneider, *excisis crustis parietum pictis pro abacis utebantur, aut parietibus novis inserebant* (1). Mais il tombe sous le sens qu'on ne prenait pas une telle peine pour de simples encadremens, ou des fragmens de décor; on ne détachait ainsi que des cadres qui renfermaient quelque morceau intéressant par le sujet ou l'exécution, en un mot qui offrait de la véritable peinture, et qu'on désirait de conserver.

Ces deux renseignemens nous montrent combien a dû être répandu chez les Romains cet usage de transporter les peintures murales des édifices ruinés de la Grèce et de l'Italie; on les séparait des parois, soit en sciant le mur par derrière, procédé que l'on employa pour celles de Lacédémone, que nous employons encore nous-mêmes pour enlever les fresques; soit en faisant éclater l'enduit avec précaution, au moyen de l'introduction graduée d'un corps plat et mince entre cet enduit et le mur; il se détachait par fragmens qu'on rajustait avec soin et qu'on assemblait sur un

(1) M. Stieglitz a pris le passage dans le même sens (*Archæol. der Baukunst*, I, 288).

fond de bois à rebords (*tabula marginata*) où ils étaient solidement assujettis. C'est ainsi que quelques-uns des tableaux d'Herculanum et de Pompei, ont été enlevés des parois. Le stuc antique n'est pas tellement adhérent au mur qu'on ne puisse, en beaucoup de cas, le détacher de cette manière et par fragmens assez larges. A voir les murs de plusieurs édifices grecs, jadis couverts de stuc, on ne peut douter, ce me semble, que partout où il n'est pas tombé naturellement, c'est par des procédés analogues qu'on l'a détaché, soit à l'époque romaine, soit depuis l'établissement du christianisme.

Je reviens encore au passage de Vitruve pour vous prier de remarquer qu'il trouve son explication et son commentaire dans une observation qui a été faite depuis long-temps.

En 1761, on découvrit dans une des maisons de Stabia, selon Winckelmann, de Portici, selon les académiciens d'Herculanum, quatre tableaux peints sur enduit, posés deux à deux sur le plancher appuyés au mur, dans lequel on voyait l'encastrement de même forme et de même grandeur qu'ils avaient dû occuper. Ces tableaux, publiés dans les *Pitture di Ercolano* (1), sont probablement à l'encaustique et d'un travail tellement fin et délicat, que d'habiles connaisseurs les comparent à des ta-

(1) *Tav.* IV, n° 41, 42, 45, 46.

bleaux flamands. Winckelmann, qui les a décrits en détail dans son Histoire de l'Art (1), pensa d'abord, avec d'autres antiquaires, qu'ils avaient été apportés là de la Grèce, et qu'ils allaient être encastrés dans le mur de l'appartement, lorsque la catastrophe engloutit la maison et tout ce qu'elle contenait (2). Depuis, ce grand antiquaire modifia sa première hypothèse. Dans son Histoire de l'Art, il dit : « Ces » quatre tableaux, après avoir été détachés du » mur, avaient été appuyés contre le mur de la » chambre, et adossés deux à deux. Ils n'avaient » pas été apportés là d'ailleurs, comme je l'avais » pensé d'abord avec d'autres auteurs ; mais ils fu- » rent anciennement détachés du mur dans le lieu » même où ils ont été trouvés, comme cela est » constaté par des découvertes ultérieures faites » dans la ville de Pompéia, où l'on voit encore des » tableaux entiers et des figures, sciés à une cer- » taine épaisseur des murailles ; ce qui, selon toute » apparence, s'est fait dans le temps même que cet » endroit fut couvert par les cendres du Vésuve. » Il paraît que les habitans, effrayés, ont eu le temps, » avant de prendre la fuite, de sauver une partie de » leurs effets (3), et qu'après ce terrible accident,

(1) T. II, p. 126, 127. Janssens.

(2) V. sa *Lettre au comte de Brühl*, p. 31.

(3) Cf. Lyell, *Principles of Geology*, I, 406. — Romanelli, *Viaggio di Pompei à Pesto*, I, 144.

» lorsque l'éruption eut un peu cessé, ils retour-
» nèrent dans leurs villes abandonnées, frayèrent
» un chemin à travers les cendres, et cherchèrent
» à emporter leurs meubles et leurs ustensiles les
» plus précieux : il est donc naturel de croire qu'ils
» voulurent sauver de la destruction ces peintures
» exécutées sur la muraille. Cependant, comme il
» y a très-peu de ces peintures enlevées, il est à
» supposer qu'une nouvelle éruption les a empê-
» chés d'exécuter leur dessein, et que c'est pour
» cette raison que les quatre tableaux dont il s'agit
» sont restés dans la chambre. »

Mais cette seconde explication ne vaut pas la première. Dans le cas où, d'après cette hypothèse, les tableaux, peints sur le lieu même, auraient été détachés de la paroi par les habitans revenus dans leur maison, ceux-ci ne pouvaient y réussir sans ruiner le mur, ou tout au moins son enduit superficiel. Or, les murs étaient intacts, et les encastremens ou renfoncemens bien arrêtés. On est donc forcé de croire, comme l'avaient d'abord pensé et Winckelmann et les premiers antiquaires qui observèrent le fait, que l'encastrement avait été ménagé à dessein, lors de la construction, pour recevoir des tableaux apportés d'ailleurs. Il est donc évident qu'en certains cas, les anciens encastraient des tableaux précieux dans les murs des maisons nouvelles, au milieu des ornemens et arabesques, et les

plaçaient dans des enfoncemens ménagés à dessein. Les maisons des anciens étaient construites en général d'une manière peu solide, à en juger par celles de Pompéi; leur durée ne pouvait être longue; et c'est ce qui nous explique pourquoi les peintures de Pompéi et d'Herculanum paraissent toutes être à peu près du même temps. Lorsque ces maisons menaçaient ruine, et devaient être démolies, on enlevait sans peine de leur encastrement les tableaux précieux sur enduit qu'on y avait placés; ils étaient vendus par le propriétaire ou bien replacés dans les murs de la maison nouvelle qu'il faisait construire. On conçoit même qu'il ait pu arriver que lorsqu'une maison passait d'un propriétaire riche à un autre qui l'était moins, celui-ci pouvait vendre ces tableaux rapportés, puisqu'il était facile de les enlever de leur encastrement par une simple poussée latérale, sans endommager le mur.

De ce genre, sont les quatre charmantes peintures dont il vient d'être question; rien n'empêche de croire qu'elles aient été apportées de la Grèce, comme l'a cru Winckelmann; mais elles ont pu également avoir été exécutées en Italie même, pour être encastrées dans une maison, avant d'avoir été transportées dans celle où elles ont été découvertes, et employées en guise d'*abaques*, selon l'expression de Vitruve.

LETTRE SEPTIÈME.

SUR L'USAGE QUE L'ON FAISAIT DES PEINTURES DÉTACHÉES D'ANCIENS ÉDIFICES. — DIVERS SENS DES MOTS *TABULA* ET HINAΞ.

Vous voyez, Monsieur et ami, que j'ai évité avec soin, jusqu'à présent, de faire dépendre de pures discussions de mots la solution des difficultés du sujet qui m'occupe. Il me paraît qu'avant d'insister sur la signification vague de certains termes, d'après leur étymologie ou leur composition, il importe de l'établir sur l'ensemble et les circonstances des textes où ils se trouvent. De cette manière, la grammaire sert de confirmation, non de base, à la discussion. Je tâche ainsi que la question historique ne dégénère jamais en discussion grammaticale; ce qui, dans beaucoup de cas, en rendrait la solution trop contestable.

Il faut pourtant faire ressortir une conséquence des observations précédentes, et revenir sur certains mots dont elles montrent que le sens habituel a été plus ou moins modifié.

Ainsi, du moment qu'il est constaté que les anciens avaient l'usage de faire des *tableaux mobiles*

avec des peintures détachées des parois, il devient impossible de nier que des *tableaux* de ce genre, une fois encadrés, n'ont pu être appelés en latin *tabulæ*, en grec πίνακες. Votre savant adversaire a beaucoup insisté sur l'emploi exclusif de ces mots pour signifier un *tableau peint sur bois*, etc. Je conviens avec lui que c'est là leur sens dans la plupart des exemples où ils sont employés : mais nul ne peut affirmer qu'ils l'aient dans tous. Car il est de l'essence de pareils mots de ne pas garder long-temps leur signification propre, et de prendre bientôt un sens d'extension.

Tabula ne signifie rien autre chose en latin, qu'une surface plane et mince, quelle qu'en soit la matière; de là, *tabula marmorea*, *eburnea*, *ænea*, etc., mais bientôt la notion de la *matière* disparaît, et dans une multitude de cas, le mot ne se rapporte plus qu'aux divers usages auxquels servaient les *tabulæ*. De ce qu'on y écrivait les notes particulières, les lois, les comptes, les archives publiques, les objets que le sénat devait mettre en délibération, les objets à vendre aux enchères, etc., les mots *tabula* ou *tabella* ont été appliqués à exprimer tous ces usages, sans même qu'on crût avoir besoin d'y joindre une épithète explicative. Il suffisait que le sens de la phrase ne permît pas de se tromper sur celui des mots (1).

(1) V. la note M.

La même chose peut se dire du mot πίναξ (et de ses diminutifs) qui présente en grec justement la même idée que *tabula*, et qui aurait une origine analogue, s'il vient de πλάξ comme on le pense avec beaucoup de raison (1), par le changement de λ en ν qui existe dans πλεύμων et λίτρον pour πνεύμων et νίτρον et par l'addition du I, comme dans πινυτός pour πνυτός : car il procéderait alors de la même idée, celle d'une surface plate et mince. En effet, il se trouve avoir précisément en grec tous les divers sens du *tabula* des latins, et un autre de plus, celui d'une espèce de *grand plat* qu'il a déjà dans Homère (2), de même que celui de tablettes à inscrire des signes (3).

Mais entre les modifications qu'ils ont subies, celle qui nous intéresse particulièrement concerne le sens de *peinture*. Ils ne l'ont eu d'abord qu'en vertu du qualificatif *picta* ou γεγραμμένος qu'on y joignait ; aussi trouve-t-on très-souvent chez les Latins *tabula picta ;* et quelquefois (4) en grec ὁ γεγραμμένος πίναξ. Mais, dans les deux langues, ils ont été le plus fréquemment employés sans le qualificatif, et ont signifié, tout seuls, une *table peinte*, un tableau.

(1) Buttmann, *Ausführl. griech. Sprachlehre*. 1, 74, n.
(2) *Odyss.* A. 141, Δ. 57, Π. 49.
(3) *Iliad.* Z. 169.
(4) Par exemple, dans Théophraste (*Hist. Pl.* v, 7, 8).

Il est clair que cette signification ne peut remonter aux origines d'une langue. En grec, elle ne paraît qu'à une époque assez récente (1). Hérodote ne s'en sert pas; mais Platon l'emploie (2), ainsi qu'Isocrate, πινάκιον (2); ce qui n'empêche pas que l'usage n'en fût alors très-rare, puisqu'on n'en trouve d'exemple ni dans Aristophane, ni dans Xénophon, ni dans aucun orateur attique. Il se montre dans Théopompe (4), Théophraste, Satyrus (5) et Polybe (6). Depuis, πίναξ devient le terme *ordinaire* (7) pour désigner les peintures sur *tables mobiles* : de là le mot πινακοθήκη, qui désigne les collections de *tableaux*, terme dont Strabon (8) offre le premier exemple, parce qu'en

(1) Il est douteux si Æschyle (*Suppl.* v. 479) n'a pas employé ce mot dans le sens général d'*ex voto*, à cause des *étiquettes* ou *tablettes* avec inscriptions qui accompagnaient les offrandes.

(2) *Polit.* VI, 501. a.

(3) *De permut.* §. 2.

(4) Ap. Athen. XIII, 573, d.

(5) Ap. Athen. XII, 534, d.

(6) Ap. Strab. IX, 381, b.

(7) Je ne dis pas *constant*, parce que le mot abstrait Γραφή, comme en latin *pictura*, resta encore en usage pour désigner toute espèce de peinture. Strabon lui-même prend ces deux mots comme synonymes (XIV, p. 652) en parlant de l'Ialysus de Protogène; et il désigne par Γραφή la Vénus Anadyomène d'Apelle (XIV, p. 657).

(8) XIV, p. 637.

effet le goût de ces collections ne peut remonter beaucoup plus haut que l'époque de la domination romaine en Grèce et en Asie.

En matière de langage, surtout quand il s'agit de mots qui ont été soumis plus que d'autres à diverses métonymies, l'usage fait loi ; l'analogie et la vraisemblance ne suffisent pas. Il est certainement conforme à l'une et l'autre que les mots *tabula* et πίναξ aient pu être employés par extension, dans le sens de *peinture*, sans acception de l'idée de *table*, comme nous appliquons le mot *tableau*, dans l'expression *tableau à fresque* : mais cette signification, nous ne pouvons l'admettre que si quelque exemple positif démontre qu'elle a été réellement en usage. Cet exemple existe dans Plaute :

Dic mihi, nunquam tu vidisti tabulam pictam in pariete,
Ubi aquila Catamitum raperet, aut ubi Venus Adoneum ?

L'interlocuteur répond :

Sæpe : Sed quid istæ picturæ ad me attinent (1) ?

Il ne peut y avoir d'équivoque sur *tabula picta in pariete*, qui est ici absolument la même chose que *tabula in pariete picta;* le mot *tabula* ne signifie ici que *sujet peint*, *peinture.* Si l'on prétendait que *picta* ne doit pas être séparé de *tabula*, ni joint avec *in pariete*, parce que *tabula*, réuni

(1) *Menæchm.* 1, 2, 34.

avec *picta*, signifie souvent *tableau*, je citerais le passage d'Ausone, à l'occasion d'une peinture murale représentant l'amour crucifié : *en unquam vidisti nebulam pictam in pariete*(1)? qui est une imitation du passage de Plaute ; et surtout ces vers du même poète comique :

Si unquam vidisti pictum amatorem, hem! illic est.
Nam meo quidem animo vetulus, decrepitus senex
Tantidem est, quasi sit signum pictum in pariete (2).

Il est clair que *signum pictum in pariete*, signifie une *figure peinte sur la paroi.* C'est absolument comme Pétrone qui dit en parlant du chien que l'on avait peint sur le mur à l'entrée d'une maison : *ad sinistram enim intrantibus, canis ingens, catena vinctus, in pariete erat pictus*(3). Ainsi *pictus in pariete*, comme *imaginem in pariete delineare*(4), *in pariete circumscribere*(5) de Pline, est une expression claire et précise. Il en est de même en grec de ἐν τοίχῳ, ἐπὶ τοίχῳ, ἐπὶ τοίχου γρά-

(1) *Edyll.* n° 324, l. 1. Cette peinture se voyait à Trèves. *Treveris quippe in triclinio Æoli fucata est pictura.* Le sujet était représenté au milieu d'un nuage, *aëris in campis.*

(2) *Mercat.* II, 2, 42. Plaute a dit encore ailleurs, *signum pictum* dans le même sens (*Epid.*, V, 1, 18). Pline emploie aussi le mot *signa* pour des figures peintes : *et in una tabula, sex signa* (XXXV, 40. p. 705, 7.)

(3) *Satyr.* c. 29, p. 141, Ed. Burm.

(4) Plin., XXXV, 9, p. 696, 25.

(5) *Id.*, XXXV, 12, p. 710. 3.

φειν, expressions parfaitement synonymes, pour dire *peindre ou écrire sur un mur,* par opposition à *pingere in tabula*, ou ἐν πίνακι γράφειν (1).

Il est donc évident que, dans le passage de Plaute, *tabula* est employé pour désigner une peinture *murale*. L'auteur parle d'une de ces peintures, analogues à celles qu'on a trouvées dans les maisons d'Herculanum et de Pompéi, représentant un sujet mythologique; par la réponse (*sæpe*) de l'interlocuteur, on juge que le sujet de Ganymède enlevé par un aigle, et celui d'Adonis emporté par Vénus, étaient au nombre de ceux qu'on avait le plus souvent reproduits. Vous apercevez tout de suite combien il est difficile de savoir si, parmi les textes où *tabula* se rencontre, il en est dans lesquels on lui ait donné un pareil sens. Car à moins que les auteurs n'y aient joint quelque particularité, on ne saurait être sûr de l'idée qu'ils voulaient rendre. Supposez que Plaute n'eût pas ajouté *in pariete,* nous aurions cru qu'il donnait à *tabula* son sens ordinaire; et cependant il n'en est rien.

Il est donc bien vraisemblable que πίνακες a dû être pris quelquefois dans un sens pareil; c'est-à-dire pour exprimer en général des *peintures* de quelque nature qu'elles fussent (2). Je ne doute

(1) V. la note N.

(2) M. G. Hermann dit à ce sujet : *Qui nec rarus vocabuli*

point, quant à moi, que Polémon ne le lui ait donné dans le titre du livre qu'il avait composé, περὶ τῶν ἐν τοῖς Προπυλαίοις πινάκων (1), « sur les *tableaux* » qui sont dans les Propylées. » Car, comme il est certain, ainsi que je le prouverai dans la lettre suivante, qu'il y avait aux Propylées de belles *peintures murales,* que Polémon n'a pu omettre dans sa description, il les avait certainement comprises, comme les tableaux proprement dits, sous le nom commun de πίνακες.

J'en dirai autant du titre d'un autre ouvrage du même auteur περὶ τῶν ἐν Σικυῶνι πινάκων, ouvrage qui a dû comprendre tout ce que Sicyone contenait de belles peintures murales et autres (2). Diogène de Laerce a dû prendre le mot dans le même sens général, lorsque, voulant prouver que certaine action obscène de Junon n'avait pas été représentée en peinture comme le prétendait Chrysippe qui en donnait une explication philosophique (3), il dit qu'on ne le trouve mentionné par aucun de ceux qui ont écrit sur les *tableaux*, οἱ περὶ πινάκων γράψαντες (4).

usus est, et observatus a grammaticis; unde Hesychius : πίνακες, ἀναγραφαὶ, εἰκόνες, p. 12.

(1) Harpocrat., *voce* Λαμπάς.

(2) Athen., XIII, 567, 6.

(3) Selon Origène (*contra Cels.*, IV, p. 196), Chrysippe disait que cette peinture (γραφὴ) se voyait à Samos.

(4) VII, 188.

Au reste, je m'empresse de dire que je n'ai pas besoin, pour l'interprétation d'aucun des passages qui ont été cités ou qui le seront par la suite, d'admettre un tel sens pour les mots *tabula* et πίναξ; j'ai seulement voulu montrer combien on aurait tort de s'attacher trop strictement au sens de pareils mots; et combien il est vraisemblable ou plutôt probable que, si les mots *tabula* et πίναξ ont été pris dans le sens de *peinture* en général, même sur mur, à plus forte raison auront-ils pu être employés pour désigner celles des peintures *murales* qu'on avait détachées de la paroi, et placées dans des cadres de bois, comme nous faisons encore pour les peintures antiques. Il est certain que, disposées de cette manière, qu'elles fussent exécutées à la détrempe ou à l'encaustique, elles ne devaient différer en rien des tableaux proprement dits qui provenaient, comme elles, de la Grèce; elles ne s'en distinguaient point; il paraît donc impossible qu'on ne les désignât pas par le même nom *tabula* et πίναξ ou leurs diminutifs, selon la grandeur des peintures, et en conséquence que, parmi les tableaux transportés de Grèce à Rome, dont parle Pline, et qu'il appelle indifféremment *tabulæ* (1), il n'y eût pas quelqu'une de ces peintures murales encadrées et formant tableaux, analogues

(1) J'appliquerai la même observation aux *pinacothèques*

aux quatre charmans sujets trouvés à Portici (1), et que les Romains encastraient dans les murs de leurs somptueux palais.

Il me semble en effet qu'on peut en trouver deux exemples dans Pline même; du moins ceux qu'il rapporte s'expliquent si bien d'après les notions que j'ai fait ressortir dans cette lettre, que je ne puis me dispenser de soumettre cette explication à votre jugement exercé. Car il ne faut rien perdre, dans une matière obscure et délicate, des inductions qui se présentent naturellement.

Pline, après avoir dit qu'Auguste avait fait placer (*posuit*) des tableaux dans son forum et dans le temple de César, ajoute qu'il fit *encastrer dans le mur* de la Curie qu'il avait consacrée (ou le *Comitium*) deux tableaux, l'un de Nicias, à l'encaustique, l'autre de Philocharès :.... *idem in Curia quoque, quam in Comitio consecrabat, duas tabulas impressit parieti : Nemeam sedentem.... Nicias scripsit se inussisse* (1). Le sens du verbe *impressit* est indubitable. Il s'agit d'un *encastre-*

que Strabon a vues dans l'*Héræum* et d'autres édifices de Samos. Il est vraisemblable qu'on y avait réuni, pour les conserver, les peintures qui venaient des temples ruinés. Ainsi, on peut croire que ces *tableaux* consistaient non-seulement en tableaux votifs sur bois, mais encore en peintures murales détachées des parois et encadrées.

(1) Plus haut, p. 74.

(2) xxxv, p. 684, 8.

ment dans le mur. Auguste fit *encastrer* ces deux tableaux, tandis qu'il avait placé les autres simplement sur le mur (*posuit*), comme on les plaçait ordinairement. Aucun terme ne saurait mieux exprimer, soit l'opération décrite par Vitruve, soit celle qu'on avait exécutée à Stabia : *imprimere*, en ce cas, répond à l'ἐγκροτεῖν des Grecs (1). Cette expression n'a point échappé à la sagacité de votre savant adversaire; il dit : « Le mot *impressit* est *assez difficile* » *à entendre*.... mais le mot *tabellæ* et l'observa- » tion qu'un des tableaux était à l'encaustique, ex- » cluent encore l'idée que cette peinture fût exé- » cutée sur un pan de mur (p. 370 ou 10, n. 2). » On voit qu'il sent très-bien la force du mot *impressit*, et que tout lui semblerait *facile* à expliquer, sans les deux raisons qui l'empêchent de croire que ces peintures étaient sur pan de mur. Mais la première raison, tirée du mot *tabella*, lui paraîtra bien faible à lui-même, à présent qu'il est clair que des peintures murales ont été converties par les anciens en tables mobiles qui ont pu recevoir le nom de *tabulæ* ou de *tabellæ*.

La seconde raison, tirée de ce que l'un de ces tableaux était à *l'encaustique*, n'a jamais pu lui paraître bonne. Quand il dit que cette circonstance exclut l'idée que la peinture fût « *exécutée autre-*

(1) Philostr. *Vit. Apoll.* II, 20, p. 271. V. la Note O.

» *ment que sur bois* », il perd de vue un fait constant, c'est que l'encaustique servait également à la peinture sur bois et sur mur ; fait qu'il a lui-même reconnu en haut de la même page, où il dit textuellement : « On sait que les procédés de l'encaustique » *s'appliquaient aux murailles*, *de même qu'aux* » *tables de bois* , » détruisant lui-même d'avance la raison qu'il va alléguer quelques lignes après.

Rien ne nous empêche donc de prendre ces *tabellæ* de Nicias pour des cadres de peinture murale transportés à Rome, et qu'Auguste *encastra* dans le mur de la Curie. Notez que Nicias était connu par des peintures de ce genre, témoin celles qu'il exécuta sur un tombeau à *Tritæa*, et sur celui du Mégabyze d'Ephèse; ouvrages qui seront discutés plus bas. Vous devez voir combien le mot *impressit*, que l'on jugeait difficile, devient maintenant clair, précis et caractéristique de l'usage que Vitruve nous a si bien expliqué (1). Le fait observé à Portici (2) l'éclaircit pour nous complètement.

Un autre texte de Pline s'éclaircit également par le rapprochement du premier; et je ne doute point que le savant archéologue n'en eût été frappé, s'il y avait fait attention. Pline, deux lignes plus haut,

(1) Plus haut, p. 72-73.
(2) Plus haut, p. 74-76.

rapporte que « Marcus Agrippa fit *encastrer* dans » les marbres des parois, à l'endroit le plus chaud » de ses thermes, de petits tableaux qui ont été en- » levés depuis peu, lorsqu'on a refait ces bains (1). » Le verbe *incluserat* (2), qui présente une idée analogue à celle d'*impressit*, ou à peu près synonyme, indique que les tableaux ont été encastrés dans la paroi de marbre ; en d'autres termes, qu'on avait ménagé dans cette paroi les encadremens nécessaires pour les recevoir, selon la pratique suivie pour les quatre peintures dont j'ai parlé. Remarquons que ces petits tableaux avaient été placés dans la partie *la plus chaude* des Thermes, c'est-à-dire dans le *sudatorium* où la chaleur sèche qui sortait du *laconicum* élevait la température au point que ceux qui s'y trouvaient étaient bientôt inondés et épuisés de sueur (3). Il ne paraît pas que ce fût là une place bien convenable pour des tableaux sur bois, que la chaleur aurait promptement déjetés et fendus.

(1) *In Thermarum quoque, calidissima parte, marmoribus incluserat parvas tabellas, paulo ante, cum reficerentur, sublatas.* XXXV, 9, p. 684, 2.

(2) Cicéron a employé le même mot, en parlant des bas-reliefs qu'il prie Atticus de lui envoyer de la Grèce pour les encastrer dans le mur de son *atrium* : *Typos mando tibi, quos in tectorio atrioli possim includere.* (Cic. *ad Attic.* I, 10). Pline, en pareil cas, se sert du mot *inserere* : ... *maculas... in crustis inserendo* (XXXV, 1. p. 678, 14.)

(3) Senec. *Epist.* 51, 6.

Vous voyez encore avec quelle facilité ces diverses circonstances s'expliquent, si nous admettons qu'ils avaient été peints sur enduit, puis détachés du mur; et comme dans cette hypothèse, les faits s'accordent et s'enchaînent avec les textes de Vitruve et les observations relatives aux peintures d'Herculanum.

Je termine cette lettre, qui vous paraîtra peut-être un peu longue; mais je tenais à faire ressortir, non-seulement les données positives et certaines, mais les inductions probables qui nous montrent combien a été général, à l'époque romaine, le déplacement et le transport des *peintures murales*, qui existaient dans les anciens édifices. Car c'est un fait capital pour la question, et qui achève de démontrer combien était usité *ce genre de peinture*, dont votre savant adversaire a déclaré pourtant ne connaître aucune trace certaine en Grèce.

Permettez-moi de terminer par un dernier rapprochement. Je ne vous le donne pas non plus pour une preuve sans réplique; mais je ne crois pas qu'on puisse l'expliquer d'une manière complète, autrement que par l'existence de la peinture murale dans les temples.

Selon Hérodote, quand les Phocéens abandonnèrent leur ville (600 ans avant J.-C.), « ils transportèrent dans leurs vaisseaux, leurs femmes, leurs enfans, tous leurs meubles et ustensiles;

» en outre ils enlevèrent les statues des temples, » et toutes les offrandes qui s'y trouvaient, excepté » ce qui était bronze, cuivre et *peinture* (1). » On voit qu'ils prirent avec eux tout ce qui était transportable ; ils laissèrent tout ce qui était trop lourd ou ne pouvait être déplacé. Des statues, ils ne prirent que les ξόανα ou figures en bois, les plus anciennes et les plus respectables ; des offrandes et objets votifs, ils n'emportèrent que ceux qui étaient d'or ou d'argent ; mais les statues de bronze ou de marbre (2), ils les laissèrent ; il en fut de même des *peintures*, parce qu'elles n'étaient point transportables, étant adhérentes aux parois du temple. Si elles avaient été sur tables de bois, on aurait pu en emporter au moins les plus remarquables sous le rap-

(1) ..... Καὶ ἐπίπλα πάντα, πρὸς δὲ καὶ τὰ ἀγάλματα τὰ ἐκ τῶν ἱρῶν, καὶ τὰ ἄλλα ἀναθήματα, χωρὶς ὅ τι χαλκὸς, ἢ λίθος, ἢ γραφὴ ἦν. Herod., I, 164.

(2) On n'objectera pas sans doute qu'il n'y avait peut-être alors dans les temples ni bas-reliefs ni statues de marbre ; et que les statues des Dieux devaient être toutes des ξόανα. En admettant même que l'historien n'a pas fait de *prolepse*, c'est-à-dire n'a pas transporté à une époque plus ancienne ce qui se pratiquait de son temps, on concevra facilement qu'il y eût déjà vers l'an 600, des statues de marbre dans les temples, puisque Dipæne et Scyllis, vers 580, « *se distinguè-* » *rent* les premiers dans l'art de sculpter le marbre » : *marmore sculpendo primi..... inclaruerunt* (Plin., XXXVI, 4, p. 724, 13.) ; ce qui suppose que le travail du marbre avait commencé auparavant.

port du sujet religieux. Le dernier traducteur d'Hérodote, M. Miot, sans songer à la question de la peinture murale, a traduit : « tout ce qui était » peint sur les murs » : et il est en effet à présumer que c'est là ce que l'historien a voulu dire, nous montrant combien était familière à sa pensée l'idée de cet embellissement des édifices sacrés de son temps.

C'est qu'en effet, comme il était si naturel de le supposer, l'usage de la peinture murale dans les temples, n'a pas été moins général dans la Grèce que dans l'Italie, aux époques les plus anciennes auxquelles il nous soit possible de remonter.

LETTRE HUITIÈME.

AUTRE PREUVE TIRÉE DES TRACES QUE LES PEINTURES DE MICON ET DE POLYGNOTE ONT LAISSÉES SUR LES PAROIS DU THÉSÉUM D'ATHÈNES.

Me voilà dès à présent, Monsieur et ami, porté fort loin de l'opinion de votre savant adversaire! Il a cru qu'il n'existe pas une *seule preuve positive et directe* de l'existence de la peinture murale en Grèce. Mais évidemment il n'avait pas recueilli, comme il le pensait, *tous* les textes, et *toutes* les notions qui existent.

Les textes nous ont prouvé au contraire que les artistes du siècle de Périclès ont peint sur les parois des temples élevés à cette époque, Polygnote à Thespies, Panænus à Elis et à Olympie; enfin qu'un artiste inconnu, mais qui ne devait pas être moins habile, avait peint les parois d'un édifice public de Lacédémone. Ces faits positifs, votre savant adversaire ou ne les a pas connus, ou les a dénaturés.

Je dis que ces textes attestent la généralité de l'usage dont on a voulu contester l'existence, car il n'y a pas moyen de n'y voir que des exemples isolés qui

ne prouveraient rien pour les autres temples élevés dans le même temps. Ainsi, nous pouvons regarder maintenant comme un fait établi, que, dans la plupart des temples élevés à la belle époque de l'art, des peintures murales historiques complétaient la décoration de ces édifices.

Pour achever la démonstration du fait, il serait utile de pouvoir joindre à l'autorité de textes irréfragables, celle de quelque monument, de l'époque de Périclès, où l'on est certain qu'il existait des peintures. Or, c'est ce qui résulte des dernières observations dont plusieurs édifices d'Athènes ont été l'objet. Et ici, je vais me trouver, comme sur presque tout le reste, en opposition avec votre savant adversaire. Car où il a vu des *preuves décisives* de son opinion, j'en trouve de *décisives* de la nôtre, qui est toute contraire.

Le temple de Thésée construit, sous l'administration de Cimon, entre les années 469 et 460, est un monument d'autant plus important pour la question présente, qu'il est du très-petit nombre des temples de cette époque qui ont conservé les murs de leur cella. Or, les particularités de sa construction, dans cette partie, sont d'autant plus intéressantes à étudier, que nous savons que la paroi intérieure de la cella était ornée des peintures de Micon et de Polygnote (1). Il ne s'agit plus que de

1) Pausanias ne parle que de Micon. La coopération de

rechercher les traces qui peuvent nous faire découvrir si elles étaient murales ou sur des tables de bois attachées au mur.

Le savant archéologue se prononce sans hésiter pour les *tables de bois*, et il qualifie sévèrement, selon son usage, l'opinion contraire à la sienne. Il dit : « Les peintures du temple de Thésée ont » été l'objet d'*une pareille méprise*, qu'il est » plus étonnant de voir encore de nos jours résister » *aux lumières de la critique*. Ces peintures cou- » vraient les parois intérieures de la cella, suivant » le témoignage de Pausanias qui ne s'explique du » reste, sur la manière même dont elles étaient » exécutées, que dans son langage accoutumé, » c'est-à-dire, avec beaucoup trop de concision. »

D'après les observations précédentes sur les travaux du même genre de Polygnote et des peintres de son temps, on peut déja présumer que ceux qui ont cru ces peintures exécutées sur les murs même de la cella, n'ont point commis de *méprise*, et que leur opinion n'est pas contraire aux *lumières de la critique*.

Pausanias donne le sujet des peintures de trois

Polygnote résulte de la correction certaine ἐν Θησέως ἱερῷ, pour ἐν Θησαυρῷ, faite par Reinésius et Valckenaer (*in Adoniaz.* p. 374) dans le texte Harpocration (voc. Πολύγνωτος), copié par Suidas (*ead. voce*).

des côtés de la cella. « Près du Gymnase est le » temple de Thésée, dans lequel sont des peintures » représentant les Athéniens combattant contre les » Amazones.... On a peint aussi dans le temple » de Thésée le combat des Centaures et des La- » pithes... La peinture de la troisième paroi, pour » qui ignore la tradition, n'est pas claire (1); cela » vient et du temps [qui en a effacé une partie], et » de ce que Micon n'a pas représenté toute l'his- » toire (2). »

MM. Hirt (3) et K. O. Müller (4) n'ont point balancé à reconnaître que ces peintures étaient *sur les parois mêmes de la cella.* Ils se sont fondés à cet égard sur le fait, attesté par Leake, Dodwell et d'autres voyageurs, à savoir que les murs intérieurs de la *cella* ont été revêtus d'un enduit. Sur quoi le savant antiquaire reprend M. K. O. Müller

(1) Τοῦ δὲ τρίτου τῶν τοίχων ἡ γραφὴ, μὴ πυθομένοις ἃ λέγουσιν οὐ σαφής ἐστιν κ. τ. Paus., l. 17, 2.

(2) Autant qu'on peut comprendre cette exposition incomplète, le combat des Amazones était sur un des longs côtés de la cella; celui des Lapithes et des Centaures sur la paroi opposee; et l'histoire de Thésée sur le mur du fond. La quatrième paroi, adossée au pronaos et coupée au milieu par la porte, ou n'avait pas été peinte, ou la peinture était effacée: ou bien encore Pausanias n'a pas jugé à propos d'en rien dire.

(3) *Gesch. der Bauk.* III, S. 41. — *Gesch. der bild. Künste*, S. 107.

(4) *Handb.*, §. 209, 2.

avec vivacité : « Ainsi donc, à son avis, les peintres de » l'ancienne école attique étaient des *décorateurs* » *de murailles*. On a lieu d'être surpris qu'après » s'être prononcé d'une manière *si explicite* sur » la peinture sur bois, *qu'il regarde comme la seule* » *qui ait été pratiquée dans les beaux temps de* » *l'art*, M. Müller ait pu tirer d'un *fait unique* la » conséquence qu'il en tire (page 416 ou 18). » D'abord, je doute que M. K. O. Müller ait dit nulle part que la *peinture sur bois* fût la *seule* que les anciens peintres grecs aient pratiquée. M. Raoul Rochette lui prête ici sa propre opinion : ensuite cet exemple ne peut être qualifié d'*unique* que par celui qui nie ou méconnaît tous les autres ; enfin, fût-il *unique*, M. Müller n'en aurait pu tirer une autre conclusion ; car la présence de ce stuc sur un mur de marbre annonce qu'il y avait là des peintures.

On insiste sur la circonstance que l'enduit n'a point conservé de traces de couleurs. Mais il n'existe plus de cet enduit que des fragmens ; il se peut que ces fragmens fissent partie du *fond blanc* sur lequel ressortaient les peintures : car, pourquoi les figures n'auraient-elles pas été peintes sur un fond de cette couleur, comme celles des tombeaux de *Tarquinii* et de tant d'autres peintures antiques ? Mais il n'est pas nécessaire de recourir à cette hypothèse.

Dans le Théséum, une circonstance particulière

peut servir à expliquer pourquoi les peintures ont disparu de l'enduit : c'est que ce temple a de bonne heure été converti en église chrétienne. Or, ceux qui ont opéré cette métamorphose ont dû s'empresser de faire disparaître les images profanes qui auraient déshonoré l'édifice saint, et scandalisé les fidèles; peut-être ensuite ont-ils recouvert le tout d'une couche de couleur blanche. En Égypte (1), les Chrétiens, dans un cas pareil, ont recouvert les bas-reliefs des temples payens d'un enduit formé du limon du Nil, et peint en blanc; ce qui était plus facile et plus court que de les détruire avec le ciseau. Dans le Théséum, ils ont pu se contenter de gratter les peintures à moitié effacées, et de mettre à nu les parties de stuc qui existaient encore. L'opération revenait au même.

Ainsi, quand il serait constant que l'enduit de la *cella* (je veux dire les fragmens qui en restent) n'auraient pas conservé un atome de couleur, on ne serait nullement autorisé à en conclure qu'il n'y avait pas là jadis des peintures. Mais des observations plus récentes et que j'ai connues depuis la rédaction de cette lettre, montrent combien mon opinion à cet égard était fondée.

Un architecte qui a examiné pendant deux mois

1 V. mes *Matériaux pour servir à l'Histoire du Christianisme*, p. 89.

entiers le Théséum, et qui annonce un travail complet sur ce monument, M. G. Semper, dit dans une brochure récemment publiée : « Dans l'intérieur » de la *cella* du temple, à partir du haut soubas- » sement jusqu'à la sixième assise de marbre, les pa- » rois ont été couvertes d'un stuc plus épais, ce qui » est prouvé d'abord par la surface du marbre *régu-* » *lièrement piquée* à coups de ciseau, et par les mor- » ceaux de ce stuc qui existent encore çà et là sur la » paroi (1). » Ces détails sont confirmés par M. de Dreux qui a fait une étude approfondie du même monument ; il a observé que, partout où la paroi de marbre a été mise à nu par la chute de l'enduit, on la voit *piquée* régulièrement au ciseau ; opération sans laquelle le stuc ne pourrait pas tenir. Ainsi, le marbre n'est pas *brut*, il a été *travaillé exprès* pour que le stuc y adhérât fortement ; car sur le marbre uni il n'aurait pas tenu. C'est ainsi que, dans l'appareil de notre fresque, on pratique à dessein des aspérités sur l'enduit inférieur, afin que la couche à la chaux qui doit recevoir la peinture s'attache mieux et fasse corps avec la muraille. Cette particularité s'observe partout où il existe des pans de mur en marbre qui ont été revêtus de stuc ; et, selon M. de Dreux,

(1) *Bemerkungen über vielfarbige Architectur und Sculptur*, S. 49.

quand on en trouve un ainsi piqué, on peut être aussi sûr qu'il y avait là jadis un enduit, que si on le voyait encore : or, un enduit sur une paroi de marbre n'a pu avoir d'autre objet que de recevoir des peintures.

Tel était le point où cette discussion se trouvait amenée, lorsque je l'ai lue à l'Académie. Depuis, mon savant ami M. Fr. Thiersch, qui a vu récemment le Théséum avec les yeux d'un antiquaire exercé, m'a transmis, dans une lettre écrite de Munich le 2 décembre 1834, des détails qui établissent de la manière la plus complète le fait qui nous intéresse. Je transcris ses paroles :

« L'hypothèse de M. Raoul Rochette que les » peintures des Grecs sur les monumens publics » étaient *toutes sur bois*, est refutée, quant au Thé- » séum, par ce qui subsiste encore. Les murailles » intérieures du temple se composent d'un superbe » socle (ou soubassement) de marbre blanc en » carrés égaux, avec saillie d'environ un pouce et » demi; puis à la hauteur de dix à douze pieds, » vient la surface qui est couverte d'un stuc dur » assez bien conservé, ensuite une frise de marbre » blanc d'à peu près trois pieds, de sorte que la » muraille se présente ainsi divisée dans sa hauteur :

a frise de marbre.

b champ des peintures couvert d'un enduit.

c soubassement de marbre

» Quand on examine avec la lumière le stuc, on » voit encore des lignes sans couleur enfoncées » dans la surface, comme on en a tracé sur les va- » ses pour faire le contour des peintures. Il est » donc clair qu'on s'y est pris comme pour les va- » ses, et comme on a fait aux grottes de Tarquinii, » dont plusieurs, ainsi que vous le savez, ont été » peintes par des artistes grecs. Du reste, il n'y a » pas la moindre trace de trous et de clous sur la » surface de la muraille ; ce qui ne pouvait manquer » d'avoir lieu, si l'on y avait attaché des tables de » bois, comme le suppose M. Raoul Rochette (1). »

Ces détails, donnés par un observateur attentif et éclairé, ne permettent plus de douter que les peintures de Micon et de Polygnote, que Pausanias a vues dans la *cella*, n'aient été exécutées *sur le stuc* qui recouvre le marbre régulièrement piqué. On voit que si les couleurs ont disparu entièrement, le trait qui a formé le contour des figures subsiste encore en certaines parties.

Mais ne subsistât-il rien ni des couleurs ni du trait, l'existence des peintures murales n'en serait pas moins attestée, comme je l'ai dit, par la présence

(1) Ces traces dans l'enduit ne prouvent pas que la peinture y ait été appliquée *à fruis* Dans une autre lettre, je montrerai que les anciens peintres grecs n'ont pas connu la fresque.

seule du stuc. Si l'on avait voulu recouvrir les parois de tables de bois, on aurait laissé le marbre à nu, pour y attacher ces tableaux; et on ne l'aurait pas revêtu d'un enduit qui ne pouvait être qu'un obstacle à ce qu'on les fixât solidement; enfin, si ces tableaux y avaient été, on apercevrait sur la surface les trous qui ont servi à les attacher. Or, il n'y en a pas trace.

Vous trouverez peut-être que j'insiste plus qu'il ne faut sur un point aussi clair; son importance me servira d'excuse. Il a été contesté d'un ton si décisif, qu'il importait de le mettre hors de toute discussion. C'est ce qui doit résulter maintenant de l'accord qui existe entre le fait établi par un monument du siècle de Périclès, et les textes classiques qui s'y rapportent. Votre adversaire semble donc n'avoir pas mieux apprécié l'un qu'il n'a compris les autres; et s'il y a eu dans tout ceci, quelque *méprise*, ce n'est pas du côté de MM. Hirt et Müller (1), qui, dans l'absence d'autres renseignemens certains, ont eu toute raison de s'attacher à la présence d'un enduit sur une paroi de marbre;

(1) Je regrette que M. G. Hermann ait dit à ce sujet : *Jure vero ac merito Rochettus Mülleri notavit levitatem* (p. 13). Loin de montrer ici de la *légèreté*, M. Müller, en s'attachant à une notion caractéristique, a donné une preuve de plus de cette sagacité et de ce jugement qui devancent les faits.

comme à un trait caractéristique et indubitable, au lieu de se laisser égarer par cette considération que les couleurs avaient disparu, puisque cette disparition est un fait si facile à expliquer, surtout dans un édifice payen converti en église. Il en est de l'existence constatée de l'enduit, comme de la mention *seule* du *tectorium* disposé par Panænus sur les parois du temple d'Elis (1) : dans l'un et l'autre cas, fournis par deux sources si différentes, la présence seule de l'enduit suppose nécessairement celle de *peintures*.

Il faut pourtant que je porte encore votre attention sur la disposition remarquable du mur intérieur de la *cella*, parce qu'elle confirme les inductions que j'ai tirées plus haut des textes seuls. J'ai conclu des circonstances relatives aux peintures du temple de Cérès à Rome, de ceux de Thespies et d'Olympie, que les peintures murales étaient, comme les sculptures, le complément *ordinaire* de la décoration de ces édifices; qu'ils n'étaient réellement achevés que lorsqu'ils avaient reçu cet embellissement. Ce qui implique, de la part de l'architecte, l'attention de ménager dans la construction même les dispositions nécessaires.

Or, n'est-ce pas là précisément ce qui existe au Théséum? Le mur n'a-t-il pas été disposé par l'ar-

(1) Plus haut, p. 53 et suiv

chitecte même pour cette destination ? Un socle ou soubassement de marbre parfaitement poli s'élève jusque à la sixième assise selon M. G. Semper ; ce qui, d'après le plan de Stuart, en porte la hauteur à onze pieds (1) ; ainsi M. Thiersch a raison de l'évaluer à dix ou douze pieds.

Au-dessus du socle, en saillie d'un pouce et demi, est la surface couverte de stuc dont la hauteur était de huit pieds et demi, formant une sorte de zône continue, sur laquelle étaient les peintures ; enfin une frise de marbre l'encadrait par le haut, comme le soubassement.

Il est facile de concevoir pourquoi le soubassement a été maintenu à une hauteur aussi considérable ; c'est évidemment pour laisser la place nécessaire aux statues, aux tableaux et autres objets votifs qui pouvaient, par la suite, être déposés en avant ou au pied même de sa paroi. Cette hauteur a donc été ménagée dans la prévision de ces offrandes qui ne manquaient jamais dans les temples. Or, une élévation de onze pieds devait excéder celle des statues et de leur piédestal ; si on lui en avait donné une moindre, on s'exposait à ce qu'en dépassant le cadre des peintures, elles empêchassent d'en bien voir certaines parties.

Cet arrangement et celui de la frise, sur laquelle

(1) *Antiq. d'Athènes*, t. III, pl. VIII, n° 2.

on pouvait suspendre certaines offrandes, sont pleins de convenance et de raison, comme les autres détails de l'architecture grecque, qui tous ont une intention déterminée et tendent vers un but utile. Celui-ci est si bien calculé pour sa destination qu'il n'est pas douteux qu'on en ait fait usage dans d'autres temples, et peut-être dans tous ceux qu'on se proposait d'orner ainsi de peintures. Nous avons donc dans celui de Thésée un modèle qui nous explique comment les peintures murales étaient ordinairement placées sur les parois des *cella*, et comment on rangeait les objets votifs qui venaient par la suite enrichir leur intérieur ; dispositions sur lesquelles vous avez aussi appelé le premier l'attention des archéologues (1).

(1) *Annali dell' Instit. di corrisp. Arch.* t. II, p. 283. — V. la note P.

LETTRE NEUVIEME.

PEINTURES MURALES DU POLYGNOTE AUX PROPYLÉES D'ATHÈNES ET AU TEMPLE DE MINERVE, A PLATÉES. AUTRES PEINTURES DU MÊME GENRE DANS L'ÉRECHTHÉUM

Un autre édifice d'Athènes, dont Pausanias a décrit les peintures, est le petit bâtiment à la gauche des Propylées. La description qu'il en donne est difficile à saisir dans tous ses détails, parce que son style y est encore plus embarrassé qu'à l'ordinaire; et je ne pense pas que personne en ait donné le vrai sens, avant M. G. Hermann. C'est ce qui m'engage à traduire littéralement le passage entier.

« A gauche des Propylées, est un bâtiment qui » renferme des peintures, je parle de celles que le » temps n'a point rendues invisibles; il y *avait*

» [autrefois] Diomède et Ulysse (1), l'un enlevant
» l'arc de Philoctète à Lemmos, l'autre emportant
» d'Ilion la statue de Minerve. Dans cet édifice, au
» nombre des peintures, on voit Oreste tuant
» Égiste; Pylade tuant les fils de Nauplius venus
» au secours d'Égiste; et Polyxène sur le point
» d'être égorgée près du tombeau d'Achille. Ho-
» mère a bien fait de passer sous silence une ac-
» tion si atroce; et il me paraît également avoir eu
» raison de parler dans ses poèmes de Scyros prise
» par Achille (je n'en dirai pas autant de ceux qui
» le font demeurer dans cette île, au milieu de
» jeunes filles, sujet que Polygnote a peint aussi;
» cet artiste a peint encore, conformément au
» récit d'Homère, Ulysse, près du fleuve, appa-
» raissant aux jeunes filles qui, avec Nausicaa, la-
» vent leurs vêtemens). Il y a là d'autres peintures,
» savoir: Alcibiade (on y voit les signes de la vic-
» toire qu'il a remportée à Némée, dans la course
» des chars); Persée, qui arrive à Sériphos, portant

(1) Ἔστι δὲ ἐν ἀριστερᾷ Ἰῶν Προπυλαίων οἴκημα ἔχον Γραφὰς, ὁπόσαις Γε μὴ καθέστηκεν ὁ χρόνος αἴτιος ἀφανέστιν εἶναι· Διομήδης ἦν καὶ Ὀδυσσεὺς, κ. τ. λ. Paus., I, 22, 6.

Je suis la leçon et la ponctuation proposées par M. G. Hermann (*de Vet. pict. par.*, p. 19). Les deux sujets de Diomède et d'Ulysse étaient au nombre de ceux que le temps avait effacés : de là le passé ἦν, au lieu du présent ἐστί.

» la tête de Méduse à Polydecte. Au nombre de ces
» peintures (1), il y a encore un portrait de Mu-
» sée, pour ne rien dire de l'enfant qui porte les
» hydries, et du lutteur peint par Timænète. »

D'après cette traduction, qui a pour base les leçons de M. G. Hermann, Pausanias ne désigne pas, ainsi qu'on l'a cru, Polygnote, comme un des peintres dont les ouvrages décoraient les Propylées. La mention de ce peintre vient là d'une manière accidentelle et épisodique, sans rapport avec l'édifice que décrit l'auteur; il ne nomme point les auteurs de ces peintures, à l'exception du seul Timænète. Son silence ne surprendra pas, quand on songera qu'il ne nomme pas non plus les artistes qui avaient peint le Pécile.

Les peintures des Propylées étaient-elles *murales*, ou exécutées sur tables appliquées au mur? Pausanias ne nous donne là-dessus aucun détail; et si le monument lui-même n'était là pour nous fournir quelques indications, il serait bien difficile de se prononcer à cet égard. Je crois qu'elles pouvaient être de deux espèces; par exemple, que celles qui paraissent avoir un caractère votif,

(1) La leçon ἔτι δὲ τῶν Γραφῶν, que propose M. G. Hermann, pour ἐπὶ δὲ τ. Γ., me paraît indubitable. La traduction de Clavier, *au-dessus de ces peintures*, n'est pas admissible.

comme l'Alcibiade (1), l'enfant aux hydries et le lutteur, pouvaient être sur *tableaux mobiles;* mais que les sujets mythologiques ou héroïques, avaient été peints sur le mur même. Il y en a dans l'édifice même des indices assez clairs. En premier lieu, l'on n'a point observé dans le mur les trous qui devraient s'y trouver, si des tableauxsur bois y avaient été attachés. En second lieu, et ceci achève de mettre le fait hors de doute, les parois, maintenant à nu, n'ont point été *polies*, elles sont *brutes*, ou plutôt, comme l'a remarqué M. de Dreux, *piquées* au ciseau et à la boucharde, ainsi que les parois du Théséum. Votre savant adversaire tire de cette circonstance la conclusion que ces *parois n'ont jamais été revêtues de stuc*, *d'où il résulte invinciblement que les peintures qui décoraient cet édifice n'étaient pas sur mur.* C'est précisément le contraire qu'il en fallait conclure, selon la remarque faite plus haut à l'égard de ces parois de marbre *piquées*. Je n'ai rien à y ajouter, pour prouver que celles-ci étaient certainement *revêtues d'un stuc* qui avait reçu les peintures dont Pausanias a vu encore une partie. Ce stuc sera tombé, comme il est tombé en tant

(1) Je pense qu'Alcibiade l'avait fait déposer là pour perpétuer le souvenir de sa victoire aux jeux néméens. Ce tableau différait pourtant de celui qu'avait peint Aristophon. (V. la note Bb.)

d'autres lieux, ou bien on l'aura enlevé, pour emporter les peintures, à une époque qni nous est inconnue. Mais l'existence de peintures murales dans cette partie des propylées est tout aussi certaine que dans le Théséum.

Ces notions, qui coïncident si complètement avec les textes de Pline sur les travaux de Polygnote et de Panænus en d'autres édifices du même temps, mettent hors de doute la généralité de l'usage des peintures murales dans les temples grecs.

Appuyé maintenant sur des faits si positifs, je passerai plus hardiment à l'examen d'un autre détail qui se rapporte à un temple maintenant détruit. Il s'agit de celui de Minerve *Aréa* ou *Aria*, construit à Platées avec les dépouilles enlevées à Marathon. Polygnote et Onatas y avaient exécuté des peintures, et Phidias avait fait la statue de la déesse (1).

Pausanias parle de celles de ces peintures qui étaient dans le pronaos, sans dire un seul mot d'aucun autre des ornemens du temple, à l'exception du colosse doré, dont la face, les pieds et les mains étaient de marbre, et du portrait d'Arimnestus. Il se tait sur tout le reste, selon son usage de ne parler que de ce qui l'intéresse (2).

1. V. la note Q.
2. Plus haut, page 57.

« Il y a, dit-il, des peintures dans le temple; on » voit, de Polygnote, Ulysse qui vient de tuer les » prétendans, et d'Onatas, la première expédition » des Argiens contre Thèbes; celles-ci *sont sur les* » *murs du pronaos*. »

Γραφαὶ δέ εἰσιν ἐν τῷ ναῷ, Πολυγνώτου μὲν Ὀδυσσεὺς τοὺς μνηστῆρας κατειργασμένος, Ονατᾶ δὲ Αργείων ἐπὶ Θήβας ἡ προτέρα στρατεία· αὗται μὲν δή εἰσιν ἐπὶ τοῦ προνάου τῶν τοίχων αἱ γραφαί (1).

Des peintures qui décoraient le temple, Pausanias n'indique que les deux sujets qui l'ont le plus frappé, ayant pour auteurs les anciens peintres Polygnote et Onatas. Il remarque qu'ils étaient *sur les parois du pronaos*, à gauche et à droite de la porte ou sur les deux murs en retour. Après une indication si précise, il faut vraiment se laisser entraîner par l'esprit de système pour s'écarter du sens naturel des mots, au point de vouloir que ces *peintures sur les parois* fussent *sur bois*. Après tout ce qui précède, je n'insisterais pas sur un fait si évident, s'il n'avait pas été rejeté avec tant d'assurance par le savant archéologue. « Winckelmann, dit-il, a pris » ces peintures pour des peintures sur mur. *Cette* » *erreur, excusable, jusqu'à un certain point,* » *de son temps*, a été corrigée par ses éditeurs » (p. 435 ou 17). M. Carlo Fea a repris en effet

(1) IX, 4, 9.

Winckelmann sur ce point; il donne pour raison d'abord que l'usage de la peinture murale est d'une époque *plus récente*, ensuite que Pausanias ne dit pas que cette œuvre était peinte sur le mur(1); d'où l'on peut conclure que Winckelmann savait mieux l'histoire de l'art et le grec que son commentateur. D'habiles connaisseurs en ce genre, MM. Stieglitz (2) et Hirt (3) ne balancent pas à voir dans cet ouvrage des deux anciens artistes, des *peintures murales* (4). Au risque d'être *inexcusable*, à mon tour, en faisant revivre cette *erreur* de Winckelmann, je la prends volontiers sur mon compte, et je désire être parvenu, par tous les rapprochemens qui précèdent, à en faire une *vérité* inattaquable. Prenons pour certain que le temple de Minerve Aréa de Platées avait des *peintures murales*, exécutées par d'habiles artistes lors de sa construction, et qu'il était précisément dans le même cas que le Théséum et les Propylées d'Athènes, le temple de Thespies, ceux d'Olympie et d'Elis, élevés également dans le siècle de Périclès.

Le temple de Delphes, commencé plus tôt, doit avoir été achevé vers la même époque;

(1) *Hist. de l'Art*, II, p. 646, n° 5.
(2) *Archæolog. der Baukunst*, II, 79
(3) *Gesch. der Bauk. bei den Alten*, II, S. II-III. S. 41. — *Gesch. der bild. Künste*, S. 107.

comme ceux que nous venons de citer, il fut embelli de peintures *murales*. Pausanias n'en parle pas; mais on a vu déjà que, tout entier à la description des offrandes de l'hiéron, il ne dit presque rien du temple même (1). L'existence et le genre de ces peintures résultent d'un passage précis où Pline nous dit « qu'Aristoclide peignit le tem-» ple d'Apollon à Delphes (2).» Or, nous savons ce que cet auteur entend par *ædem pingere*, expression synonyme de *parietes ædis pingere* (3). Ainsi, dans sa pensée, le temple d'Apollon était décoré de peintures sur les parois; et nous devons ici d'autant plus d'attention à son témoignage, que cet Aristoclide doit avoir vécu à peu près à la même époque que Polygnote, Panænus, Onatas et Micon, dont nous connaissons les grands travaux du même genre.

Selon Pausanias, le temple qui avait précédé celui-là avait été bâti en pierre ou en marbre (4) par Agamède et Trophonius : il fut brûlé sous l'archontat d'Erxiclide la première année de la cinquante-huitième olympiade (en 548 av. J.-C.).

(1) Plus haut, p. 58.

(2) *Hactenus indicatis in genere utroque proceribus, non silebuntur et primis proximi : Aristoclides qui pinxit ædem Apollinis Delphis.* xxxv, 40, p. 706, 10. — V. la note R.

(3) Plus haut, p. 40.

(4) Cela est fort douteux pour une époque aussi ancienne. Quatremère de Quincy, *Jupit. Olymp.*, p. 184 et 185.

Celui qui existait encore de son temps avait été rebâti par l'ordre des Amphictyons, et eut pour architecte le corinthien Spintharus (1). Pausanias ne dit pas à quelle époque eut lieu cette reconstruction; mais Hérodote donne là-dessus des détails qui ne permettent pas de douter qu'on s'en occupa aussitôt après la destruction de l'ancien (2). Les Alcméonides, famille puissante d'Athènes exilée par les Pisistratides, firent marché avec les Amphictyons pour rebâtir le temple, au prix de 300 talens (1,650,000 fr., qui répondent à environ 6 millions de nos jours). Les Delphiens, imposés au quart de cette somme, eurent recours à Amasis qui leur donna mille talens d'alun. Les Alcméonides tinrent leur marché, et même allèrent au-delà, puisque, n'étant convenus de le bâtir qu'en pierre pôrine, ils construisirent la façade en marbre de Paros (3). Le Synchronisme des Pisistratides et d'Amasis montre que la reconstruction fut entreprise avant l'année 525; les Alcméonides purent l'avoir finie avant 510 (4), époque de l'expulsion d'Hippias et de leur retour de l'exil.

Mais il paraît que l'édifice ne fut pas terminé

(1) Paus., x, 5, fin.

(2) Herod. II, 180; v. 62. — Cf. Philochor. *ap. Schol. Pind. ad Pyth.* VII, 9, *ibique* Bœckh, t. II, p. 392, n. 4.

(3) La partie de devant, τὰ ἔμπροσθεν. — V. la note S.

(4) Bœckh. *Explic. ad Pind.* l. l. t. III, p. 301.

à cette époque. La sculpture des frontons, et probablement aussi du reste de l'édifice, ne fut entreprise que plus tard. C'est ce qui résulte de ce passage de Pausanias : « Dans les frontons on voit Diane, Latone, Apollon, les Muses et le coucher du soleil, » ainsi que Bacchus et les femmes dites les Thyia- » des (1). Les premières (2) de ces figures sont » de Praxias, élève de Calamis. La construction du » temple se prolongeant, la mort enleva Praxias, » et ce qui restait à faire aux ornemens des fron- » tons fut achevé par Androsthène, athénien de » naissance comme lui, et élève d'Eucadmus. »

Calamis, le maître de Praxias, travaillait encore

(1) Τὰ δ' ἐν ἀετοῖς, ἔστιν Ἄρτεμις, καὶ Λητὼ, καὶ Ἀπόλλων, καὶ Μοῦσαι, δύσις τε Ἡλίου, καὶ Διόνυσός τε, καὶ αἱ γυναῖκες αἱ Θυιάδες. Pausan., x, 19, 4. M. Siebelis a laissé subsister ici la version d'Amaseo : *In ipsis fastigium sustinentibus aquilis sunt, etc.* (expression de Tacite, *Hist.* III, 71.), au lieu de *in fastigiis*. D'après la construction de la phrase et la nature différente des sujets, on peut conjecturer que les premières figures, Diane, Latone, Apollon, les Muses, le Soleil couchant, étaient dans l'un des frontons; Bacchus et les Thyiades dans l'autre. Ce dernier sujet devait tenir aussi une place importante dans un monument des Delphiens et dans un temple d'Apollon. (Pausan., x, 6, 4.)

(2) Probablement celles du premier fronton. La version d'Amaseo, conservée par M. Siebelis : *Horum omnium signorum ora elaboravit... Praxias*, est fondée sur la mauvaise leçon πρόσταπα : Clavier l'a changée avec raison en πρῶτα, leçon admise par MM. Bekker et M. Siebelis.

après la 4e année de la 87e olympiade (en 429 av. J.-C.), puisqu'il fit son Apollon Alexicacus après la peste d'Athènes (1); il a pu prolonger ses jours jusqu'à la 90e et même au-delà. Son disciple Praxias sera mort plus tard, selon l'ordre naturel, et il est peu probable qu'il soit mort auparavant. Il s'écoula donc un certain laps de temps entre l'achèvement de l'architecture par les Alcméonides, et les travaux de sculpture et d'ornement qui devaient compléter la décoration du temple. Car l'élève de Calamis, Praxias, mort avant d'avoir pu terminer les deux frontons, ne les avait sans doute pas commencés plus de 10 ou 15 années auparavant, vers 430 ou 440 au plus tôt; et l'on peut difficilement admettre que son successeur Androsthène ait entièrement fini son œuvre plus tôt qu'entre 420 et 410.

Si nous admettons maintenant, ce qui est conforme à toutes les analogies, que les peintures des parois ont été, comme ailleurs, exécutées en même temps que les travaux de la sculpture, ou aussitôt après leur achèvement, nous arriverons à la conséquence qu'Aristoclide était un contemporain de Polygnote, de Panænus et de Micon, si connus par des travaux du même genre. Sans être leur égal, il fut cependant un artiste distingué,

(1) Paus., 1, 3, 4. — Sillig. *Cat. artif.*, p. 115. — V. la note T.

puisque Pline le compte parmi les *primis proximi*. C'était donc un des premiers du second rang. Ainsi, les Delphiens, pas plus que les autres peuples grecs, ne confièrent à un artiste médiocre les peintures murales de leur temple ; et celui-ci ne crut pas *déroger à la dignité de son art* en se chargeant de ce grand travail. Ce qui résulte de ces divers rapprochemens, c'est que le temple de Delphes doit être ajouté à la liste des édifices sacrés dont les parois furent ornées de peintures exécutées à la belle époque de l'art, et par un artiste distingué.

D'autres temples de la Grèce contenaient également des peintures qui se présentent avec le même caractère. Quoique rien ne nous apprenne de quelle nature elles étaient, tout doit nous porter à croire maintenant qu'elles furent également exécutées sur les parois. Telles étaient celles de l'*Anacéum* ou du temple des Dioscures à Athènes, dans lequel Polygnote avait peint leur mariage avec les filles de Leucippe; et Micon, les héros embarqués avec Jason (1). M. Hirt les a prises pour des peintures murales comme celles des mêmes artistes au Théséum (2). Telles devaient être encore celles qui décoraient le temple de Bacchus, toutes relatives à l'histoire de ce Dieu,

(1) Paus., I, 18, 1.
(2) Hirt, aux endroits cités.

savoir Bacchus ramenant Vulcain au ciel, Penthée et Lycurgue, Ariadne endormie, Thésée mettant à la voile, Bacchus venant enlever Ariadne (1); probablement encore celles d'un temple d'Esculape que, selon Pausanias, elles contribuaient à rendre remarquable, ce qui doit faire regretter qu'il n'ait pas eu la fantaisie de nous en dire le sujet (2). Je n'affirme pas que tous ces ouvrages fussent peints sur les murs mêmes, puisque les preuves directes manquent; mais je dis que le fait est rendu infiniment probable par le caractère de toutes ces peintures, dont le sujet se lie à la destination des édifices où elles étaient placées (3).

D'après les remarques faites plusieurs fois par Pausanias, on voit que, de son temps, une partie de ces *peintures murales* de l'époque de Périclès étaient déjà *effacées* et d'autres fort endommagées; il en fait surtout l'observation pour celles du Théséum et des Propylées. Selon M. G. Hermann (4), il y a lieu de croire que toutes les fois que l'auteur parle de peintures *effacées*, elles étaient sur le mur. Cela est clair, du moins pour celles des deux monumens que je viens de citer. On n'en peut pas douter davantage pour celles du temple de Diane à Œanthée,

(1) Paus., 1, 20, 3.
(2) Id., 1, 21, 4.
(3) V. la note L.
(4) *De vet. pict. par.* p. 19

ville des Locriens, dont cet auteur dit : « Il y » avait *sur les parois* des peintures qui sont effa- » cées par le temps, et dont il n'est plus possible » de rien voir. « Γραφαὶ δὲ ἐπὶ τῶν τοίχων ἐξίτηλοί τε ἦσαν ὑπὸ τοῦ χρόνου καὶ οὐδὲν ἔτι ἐλείπετο ἐς θέαν αὐτῶν (1) : Ainsi la circonstance s'y rapporte encore à des peintures ἐπὶ τῶν τοίχων, expression dont le sens, quoi qu'on en ait dit, est aussi certain que celui d'aucune autre expression de la langue grecque, car il est fondé sur l'analogie et l'usage *constant*.

Des exemples qui ont pu égarer l'opinion du savant archéologue à cet égard, je n'en vois plus qu'un, sur lequel il a particulièrement insisté, comme fournissant, selon lui, une *preuve irrécusable* que certaines peintures de l'Erechthéum d'Athènes *étaient sur bois*, bien que Pausanias dise qu'elles étaient ἐπὶ τῶν τοίχων. Cette preuve se réduit beaucoup, quand on l'examine de plus près.

Pausanias, après avoir parlé des autels qui ornaient l'*Erechthéum*, dit : Γραφαὶ δὲ ἐπὶ τῶν τοίχων τοῦ γένους εἰσὶ τοῦ Βουταδῶν. « Il y a *sur les parois* des peintures » relatives à la famille des Butades (2) ». Il s'agit de cette famille sacerdotale des *Butades* ou *Étéobutades* à laquelle était dévolu le culte de Neptune dans le temple d'Érechthée. Le passage semble par-

(1) Paus. x, 38, 9.
(2) *Id.*, i, 22, 6.

faitement clair et précis; cependant M. K. O. Muller y a vu des *tabulæ parietibus affixæ* (1). Cet habile antiquaire n'a pu être conduit à cette opinion que par le rapprochement qu'il a fait de ce passage avec celui de l'auteur de la *Vie des dix orateurs*, attribuée à Plutarque, où il est dit qu'Abron, fils de l'orateur Lycurgue, consacra dans ce même édifice (2) un *tableau* (πίναξ) concernant une branche de la famille des Boutades. Ce rapprochement paraît décisif à votre savant adversaire pour établir que Pausanias a dû désigner un *tableau peint sur bois* par les mots γραφαὶ ἐπὶ τῶν τοίχων.

Pour que l'argument eût toute la force qu'on lui attribue, il faudrait au moins être sûr que l'auteur était comme Pausanias, un *témoin oculaire*. Or, qu'est-ce que la *vie des dix orateurs?* une compilation pleine d'erreurs et d'inepties indignes de tout homme instruit et sensé, à plus forte raison de Plutarque (3). En comparaison de ces erreurs, que serait celle d'avoir donné le nom de πίναξ à une peinture murale qu'on n'avait peut-être pas vue?

Mais ce n'est pas là la seule chance d'erreur que présente son témoignage. Si l'on suppose qu'il parle des mêmes objets que Pausanias, on est forcé d'admettre qu'il s'est gravement trompé : car cet

(1) *De Minervâ Poliade*, p. 8.
(2) P. 843 E.—T. IX, p. 355, ed. Reiske.
(3) V. la note V.

auteur parle de *peintures*, γραφαὶ (non d'*une* peinture) qui occupaient *les parois*, ἐπὶ τῶν τοίχων (non pas *une seule paroi*). Quelque sens qu'on veuille attacher ici au mot γραφαί, il faut nécessairement entendre que les sujets relatifs à la famille des Butades étaient répartis en *plusieurs* tableaux sur *plusieurs* parois de l'Erechthéum. Mais, selon l'anonyme, ces sujets étaient dans un *seul tableau* complet par son sujet, πίναξ τέλειος, c'est-à-dire, contenant tout ce que le sujet comportait (1). Ainsi, de deux choses l'une; ou l'auteur anonyme a employé le mot πίναξ dans le sens abstrait d'une *peinture*, sans rapport aux divers cadres dont elle pouvait se composer, et sans l'idée de *tables de bois* (2); dans ce cas, il ne se serait pas trompé: seulement il aurait employé πίναξ dans un sens d'extension dont il a été question plus haut (3): ou bien, il a donné à ce mot le sens propre, et alors, il se serait trompé, en prenant les *divers sujets* répartis sur les *parois*, pour un *seul sujet*, contenu dans un tableau; erreur toutefois très-excusable de la part d'un auteur qui, n'ayant pas vu l'édifice, en aurait parlé d'après un autre; car elle consisterait seule-

(1) V. la note X.

(2) C'est l'explication que M. G. Hermann a proposée pour ce passage, p. 12. M. Hirt l'a pris également dans le sens de peintures murales. *Gesch. der Bauk.* II. S. 24.

(3) P. 84. 85

ment en ce qu'il aurait changé l'expression propre ἐν γραφῇ τελείᾳ de l'original, en celle de ἐν πίνακι τελείῳ.

On peut encore expliquer cette dissidence d'une troisième manière. D'après Pausanias, le sujet des peintures était la *famille des Butades* en général. Mais le *tableau* consacré par Abron a concerné *seulement* la *branche* à laquelle appartenait l'orateur Lycurgue, dont Abron était le fils. L'auteur pseudonyme s'exprime ainsi : « La famille de Lycurgue faisait remonter son origine à Butès, fils » d'Erechthée, fils de la Terre et de Vulcain, et » pour le plus près jusqu'à Lycomède et Lycurgue (1) que le peuple honora d'une sépulture publique. Cette même descendance de la famille » des prêtres de Neptune a été représentée *dans* » *un tableau* (2), qui comprend ces personnages, » peint par Isménias de Chalcis : il existe dans

(1) Je suis l'excellente correction de M. G. Hermann : Κατῆγον δὲ τὸ γένος ἀπὸ Βούτου τοῦ (*vulgo* ἀπὸ τούτων καὶ) Ἐρεχθέως τοῦ Γῆς καὶ Ἡφαίστου, τὰ δ' ἐγγυτάτω ἀπὸ Λυκομήδους κ. τ. λ. Le verbe κατῆγον (3e pers. du pl.) se rapporte à la famille de Lycurgue. Les mots τὰ δ' ἐγγυτάτω peuvent signifier qu'au-dessus de Lycomède les noms manquaient pour compléter la série jusqu'à sa souche prétendue, Butès. On avait bien la prétention de remonter jusque-là ; mais les noms des ascendans s'arrêtaient à Lycomède.

(2) Καὶ ἔστιν καὶ αὕτη ἡ καταγωγὴ τοῦ γένους τῶν ἱερασαμένων τοῦ Ποσειδῶνος ἐν πίνακι τελείῳ, ὃς ἀνάκειται ἐν Ἐρεχθείῳ. κ. τ. λ.

» l'Érechthéum de même que les statues en bois » de Lycurgue et de ses fils Abron, Lycurgue et » Lycophron, faites par Timarque et Céphisodote, » fils de Praxitèle. Le *tableau* a été dédié par » Abron, fils de Lycurgue, qui, étant appelé par » sa naissance (1) à exercer la prêtrise, la céda à » son frère Lycophron ; et c'est pour cela qu'Abron » est représenté dans l'action de lui donner le tri- » dent. » Il paraît clair que ce *tableau* était tout-à-fait particulier à la branche de Lycurgue, comme les statues qui l'accompagnaient, et non relatif à la famille entière des Butades. Ce *tableau* unique ne pouvait pas contenir les figures de *toute la famille*, mais simplement celles des personnages de cette branche, non pas depuis Butès, en supposant qu'on en eût les figures et les noms (tous ces

(2) Λαχὼν ἐκ τοῦ γένους τὴν ἱερωσύνην. J'entends par-là que la prêtrise se transmettait à l'aîné des fils ; et en effet Abron était l'aîné des trois : à ce titre, la prêtrise lui appartenait de droit ; mais ne se souciant pas de l'exercer, il la céda volontairement à son frère Lycophron. L'idée de tirage au sort n'est pas nécessairement attachée au verbe λαγχάνειν, qui ne signifie souvent que *obtenir*, *avoir en partage*, par héritage ou autrement. J'en fais la remarque parce que M. C. L. Bossler paraît avoir cru qu'Abron avait reçu la prêtrise *par le sort* (*de Gent. et fam. Att. sacerd.*, p. 6). Selon mon interprétation du passage, les trois fils de Lycurgue y avaient droit par leur naissance, ἐκ τοῦ γένους, mais le fils aîné avant les deux autres.

gens-là n'auraient pu tenir sur *un seul tableau*), mais seulement depuis Lycomède et Lycurgue; car les mots αὕτη ἡ καταγωγὴ (1) peuvent ne se rapporter qu'à eux, et indiquer la descendance depuis le premier personnage qui a porté le nom de Lycurgue. Ainsi, le *tableau* consacré par Abron aurait compris seulement la descendance de père en fils des quatre personnages Lycomède, Lycurgue I, Lycophron, Lycurgue II et ses trois fils Abron, Lycurgue III et Lycophron II; en tout sept figures, qui pouvaient parfaitement bien tenir sur *un tableau* de bois.

Il est donc fort possible que Pausanias et l'auteur pseudonyme ne parlent pas tous deux de la même chose; dans ce cas, celui-ci n'aurait commis aucune erreur. L'un parlerait de *plusieurs peintures murales* exécutées sur *plusieurs* parois de l'Érechthéum, donnant les portraits des *Butades* qui avaient exercé la prêtrise de Neptune; l'autre, d'un seul tableau *votif sur bois*, déposé plus tard vers 335 avant J.-C., contenant les portraits des membres de la famille de Lycurgue qui avaient eu le sacerdoce à leur tour. Ce tableau *votif* avait peut-être

(1) Cela ne veut pas dire « cette *longue* suite de prêtres, » comme traduit M. Raoul-Rochette. Cette *longue suite* pouvait difficilement tenir sur *une seule planche de bois*, selon sa traduction des mots ἐν πίνακι τελείῳ.

disparu au temps de Pausanias, ainsi que les statues de bois dont il ne parle pas : ce qui, du reste, n'est pas une preuve qu'elles n'y fussent plus (1).

De ces trois explications, celle-ci me paraît la préférable, du moins la plus conforme à l'ensemble du passage. Mais quelle que soit celle qu'on préférera, il est évident que ce texte du faux Plutarque prête à des interprétations diverses, qui toutes excluent la contradiction qu'on a cru trouver entre cet auteur et Pausanias ; et qu'il ne présente, en tous cas, aucun caractère précis et certain, qu'on puisse opposer aux paroles formelles de Pausanias, qui parle en témoin oculaire.

Ainsi, l'expression ἐπὶ τῶν τοίχων dont il s'est servi, conserve la signification qu'il lui donne partout ailleurs, et qu'il n'a pu manquer de lui donner ici. L'existence de peintures murales dans l'Érechthéum est à présent prouvée, par cette expression toute seule, quand elle ne le serait pas par la circonstance que les murs de cet édifice, *piqués* régulièrement, ont été recouverts d'un stuc dont l'objet ne pouvait être, comme on l'a vu, que de recevoir des peintures.

L'expression γραφὴ ἐπὶ τῶν τοίχων est tellement claire en elle-même, que jamais votre savant adversaire n'aurait songé à en contester le sens, s'il n'avait cru

1 Plus haut, p. 40.

que les monumens auxquels Pausanias l'applique ne pouvaient contenir de peintures murales.

C'est ici une erreur de fait qui amène une erreur de mots. Car ce savant est trop versé dans la connaissance des langues anciennes pour avoir adopté une opinion pareille, s'il n'avait cru trouver, dans des renseignemens positifs, de puissantes raisons pour s'écarter du sens naturel des mots. Mais, comme il s'est trompé sur la nature et la valeur de ces renseignemens, son opinion à l'égard de la signification des mots tombe à présent d'elle-même. Ceci nous montre combien il est périlleux de s'éloigner de la donnée philologique en de telles circonstances. Qu'il s'y fût attaché avec force, il serait resté dans le vrai ; et les faits seraient venus lui donner raison, en prouvant que les peintures exécutées dans les temples par Polygnote, Micon et d'autres anciens artistes l'avaient été sur les parois mêmes.

A présent que des indices certains établissent qu'il en fut ainsi, quelle place peut-il rester au doute à cet égard ? J'espère même que le savant archéologue regrettera d'avoir rejeté une signification que son esprit judicieux lui aurait fait trouver évidente, s'il ne s'était pas trop pressé de rejeter d'une manière absolue l'existence de peintures murales dans la Grèce.

LETTRE DIXIÈME.

DE L'USAGE DE LA PEINTURE SUR TABLES MOBILES DANS LES TEMPLES. — DES TABLEAUX ENLEVÉS PAR VERRÈS DU TEMPLE DE MINERVE A SYRACUSE.

Dans les lettres précédentes, j'ai recueilli et discuté tous les faits qui attestent que les *grands peintres* aux plus belles époques de l'art, ont orné de leurs ouvrages les parois des temples. Mais s'il importait de rassembler les preuves de cet usage, il importe à présent de n'en pas outrer les résultats. Nous venons de voir tout l'inconvénient des opinions exclusives : prenons garde de nous y laisser entraîner à notre tour. De ce que les anciens ont certainement placé dans ces édifices des peintures exécutées sur bois, on a conclu qu'il n'y en avait que de cette espèce ; il serait à peu près aussi déraisonnable de tirer de l'existence de peintures murales dans les édifices l'induction qu'il n'y en avait pas d'un autre genre. J'ai déjà reconnu plusieurs fois, et vous n'avez jamais hésité à le reconnaître aussi, que des tableaux proprement dits ont dû s'y trouver, en plus ou moins grand nombre, et même qu'il a pu arriver

que dans plusieurs d'entre eux, il n'y ait eu que des tableaux sur bois par l'effet de quelque circonstance à nous inconnue; soit qu'ils aient été commencés ou finis à une époque récente; soit que les anciennes peintures murales effacées par le temps (1), n'ayant pas été réparées dans la suite, leur place ait été recouverte de tableaux mobiles. Je vais développer cette observation et exposer en quoi l'objet de la peinture sur tables mobiles a différé en général de celui de la peinture sur l'enduit des édifices.

I. *De la peinture sur tables mobiles.*

Il ne faut pas oublier en effet que les productions de la peinture et de la statuaire, qui décoraient les temples antiques, avaient deux caractères différens et peuvent se ranger dans deux catégories distinctes.

La sculpture était d'abord employée à compléter l'architecture de l'édifice, par les figures en ronde bosse des frontons, par les reliefs saillans des métopes, les bas-reliefs des frises, souvent même par les caryatides et les atlantes employés comme colonnes, enfin par la statue principale du dieu, placée dans le sanctuaire de la cella. On peut dire que l'édifice n'était fini que lorsqu'il était couronné

(1) Plus haut, p. 125, 126.

de ces ornemens indispensables, dont le sujet se liait avec la destination générale du monument. Mais successivement des statues *votives* de divinités, de héros, de prêtres, d'athlètes, de princes, de magistrats; des vases et ustensiles précieux par la matière ou le travail; des armes enlevées à l'ennemi, tous ces dons qui, sous le nom d'ἀναθήματα, étaient offerts par la piété des villes ou des particuliers, souvent le produit de la dîme des dépouilles prises pendant la guerre, venaient orner les péristyles, le pronaos, l'opisthodome et le sanctuaire des temples, ou peupler l'enceinte découverte de leurs hiérons. Tandis que la sculpture, que j'appellerai *architecturale*, offrait le même caractère, le même style, celui de l'époque qui avait vu s'élever l'édifice, la sculpture *anathématique* ou votive présentait, dans les monumens de toutes les époques, le mélange de tous les styles et toutes les modifications que l'art avait subies.

De même pour la peinture. Lorsque l'architecture du temple était terminée, en même temps que les sculpteurs travaillaient à en orner l'extérieur et l'intérieur, des peintres représentaient sur l'enduit disposé à cet effet, des sujets tirés soit des légendes divines ou héroïques relatives au dieu du temple, soit des traditions favorites du pays. Si cette disposition n'avait pas lieu pour tous les temples sans exception, du moins les plus beaux et les plus

importans étaient bien rarement privés de ce genre d'ornement. On l'a vu par tous les exemples cités plus haut, tant pour la Grèce que pour l'Italie; et c'est parce que cet usage de compléter la décoration des temples au moyen de peintures de ce genre était général, que Virgile a supposé, dans le temple à peine terminé de Junon à Carthage, l'existence de peintures murales représentant divers épisodes de la guerre de Troie, sujets intimement liés au culte de la déesse dont la main puissante avait tant contribué à la ruine d'Ilion (1).

Mais, par la suite, des tableaux proprement dits venaient d'année en année, de siècle en siècle, se placer sur celles des parois qui étaient restées libres. C'étaient des peintures, sur des plaques de bois ou d'autres substances, offertes par des particuliers ou des villes, en certaines circonstances dont on voulait rappeler le souvenir. Ainsi, par exemple, les Corinthiens, après le départ des Perses, consacrèrent un tableau dans le temple de Vénus (2); Mandroclès, l'architecte du pont de Darius sur le Bosphore, fit faire, avec les prémices des présens de Darius, un tableau représentant le pont, le passage

(1) *Æneid.*, I, 446 sq. Heyne a très-bien vu que, dans la pensée de Virgile, ces peintures devaient être murales (*in pariete picta*). M. Stieglitz les qualifie également de *Wandgemælde. Archæol. der Baukunst*, II, 78. — V. la note Z.

(2) Theopomp. ap. Ath., XIII, 673, a.

de l'armée avec Darius sur son trône, et le dédia dans l'Héræum de Samos (1). Alcibiade consacra (2) dans un temple deux tableaux, ouvrages d'Aglaophon, peintre célèbre, neveu de Polygnote, ou d'Aristophon son frère (3), destinés à perpétuer le souvenir de ses victoires à Olympie, à Delphes et à Némée; dans l'un, les nymphes Olympias et Pythias le couronnaient; dans l'autre, la nymphe Némée assise le tenait sur ses genoux et dans ses bras, et le peintre, sans doute par l'ordre exprès de ce coryphée des petits-maîtres de l'antiquité, avait eu le soin de lui faire un visage plus beau que celui d'une femme. Enfin Marius, échappé de Minturne, fit placer dans le temple de Marica, déesse de la ville, un tableau représentant les évènemens dont il avait failli être victime (4). Je ne parle pas de ces innombrables *ex-voto*, de ces *tabellæ pictæ*, dont les temples, surtout ceux d'Esculape, étaient remplis, ni de cet autre genre de tableaux votifs qui consistaient dans les portraits peints (5), de rois ou de personnages illustres, dédiés par la reconnaissance des peuples ou des particuliers. Tel fut celui de Thémistocle consacré

(1) Herod., IV, 88.
(2) Satyrus, ap. Ath., XII, 534, F, G.
(3) Plutarch., *in Alcib.*, c. 16. — V. la note A.a
(4) Id. *in Mar.*, c. 40.
(5) V. la note B.b.

par ses fils dans le Parthénon (1); tels furent les portraits des rois de Messénie, qui ornaient l'opisthodome du temple de Messène fille de Triopas, et qui furent peints par Omphalion, élève de Nicias (2), vers la 125e olympiade (280 avant J.-C.); ceux des rois et tyrans de la Sicile, dans le temple de Minerve à Syracuse (3); et, dans l'Héræum d'Olympie, les portraits des seize femmes Eléennes (4).

Tous ces ouvrages n'étaient point relatifs au temple dans lequel on les déposait; ils exprimaient l'affection ou la gratitude du donateur; ou bien ils représentaient un danger qu'il avait couru, un exploit qu'il avait accompli par l'effet présumé de la faveur du dieu. Dans ce cas, on peut le croire, ils n'étaient pas toujours l'expression sincère d'un vœu reconnaissant; ils pouvaient être souvent un moyen détourné employé par une vanité adroite pour attirer l'attention des dévots, et publier un acte de courage ou une action louable.

Cette tendance naturelle de la vanité fut favorisée par la direction que l'art avait prise après le siècle de Périclès, et à son tour elle la favorisa. On peut distinguer deux *momens* principaux dans l'his-

(1) Paus. I, 1, 2. V. la note I.
(2) *Id.* IV, 31, 11 et 12.
(3) Cic. *Verr.*, IV, 55
(4) Paus. V, 16, 6.

toire de l'art grec(1) : celui pendant lequel il fut consacré uniquement à entretenir la foi religieuse par les images des dieux et la peinture de leurs bienfaits; à réveiller le patriotisme des citoyens par le spectacle toujours vivant des grandes actions de leurs ancêtres, où, par conséquent, chaque production de l'artiste avait sa destination et sa place marquées d'avance ; et celui où l'art ne fut plus, pour ainsi dire, que de commande, où ses productions devinrent des objets de luxe, mis sur la ligne des *raretés*, assimilés aux produits de l'industrie, recherchés non comme beaux, mais comme chers, et furent entassées dans les palais des rois ou des riches, pour le vain plaisir des yeux. Un Apelle alors, sachant que son pinceau le menait non seulement à la gloire, mais à la fortune, s'inquiétait fort peu de savoir où l'on placerait son tableau. Il s'en reposait sur l'orgueil des acquéreurs du soin de mettre son œuvre en lumière. Il travaillait donc, sans but déterminé, à un sujet de son choix, propre à flatter l'œil d'un amateur opulent, sûr d'avance que dix ou vingt talens entreraient dans son coffre, lorsque l'œuvre serait terminée.

C'est alors que la peinture sur tables mobiles, la

(1) Voyez le développement de cette idée dans les belles *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art* (Paris, 1815), par M. Quatremère de Quincy.

peinture *d'atelier*, dut prendre une grande extension, et remplacer même la peinture murale dans les temples nouvellement construits, ou dans ceux dont on avait à renouveler les anciennes peintures effacées. L'exemple de Pausias à Thespies montre bien que les peintures murales étaient parfois restituées dans le même genre; mais il est fort probable que, quand elles étaient en trop mauvais état pour être réparées, on les remplaça quelquefois aussi par des tableaux attachés aux parois. Les peintres célèbres peignirent alors plus rarement sur l'enduit, et réservèrent les prodiges de leur talent pour les tableaux d'atelier. On eut recours à leur pinceau pour les tableaux votifs; aussi dans le nombre, il dut y avoir des chefs-d'œuvre de l'art, commandés aux artistes les plus en renom. Telle fut entre autres, l'Hélène, commandée à Zeuxis par les Crotoniates, pour le temple de Junon lacinienne (1), un des tableaux les plus fameux de l'antiquité (2).

(1) Cic. *de Invent.* II, 1. — Dion. Halyc. *Prisc. cens.*, p. 68, 24. — T. V, p. 417. R. — Selon Pline, ce sont les Agrigentins qui commandèrent le tableau pour le temple de *Junon lacinienne* (XXXV, 9, p. 692, 4). La mention de ce temple, qui appartenait à Crotone, prouverait que Pline s'est trompé, quand il ne serait pas formellement contredit par Cicéron et Denys d'Halycarnasse.

(2) Il paraît que Zeuxis en avait fait une *répétition*, puisque son Hélène avait été exposée aussi sous le *Portique des fa-*

Mais revenons à l'époque ancienne dont nous avons à nous occuper. Il est clair que le rôle principal de la peinture sur bois dans les anciens temples grecs, ne fut qu'un rôle d'abord *secondaire* et accidentel, relatif plutôt à des intérêts particuliers qu'à la destination du temple; tandis que la peinture *murale*, aussi ancienne que le temple même, liée au culte qu'on y célébrait, fut consacrée, comme la sculpture monumentale, à réveiller les idées qui se rattachaient à la consécration de l'édifice.

2. *Des tableaux enlevés par Verrès au temple de Minerve à Syracuse.*

Il faut avoir devant les yeux cette distinction pour bien comprendre certains passages et notamment celui de Cicéron, sur l'enlèvement par Verrès des tableaux du temple de Minerve à Syracuse. Ce fait paraît avoir le plus influé sur l'opinion que M. Bœttiger (1) et notre savant compatriote se sont

rines d'Athènes (Eustath. *ad Iliad.*, p. 868, 37). C'est probablement celui que ce peintre avait exposé pour de l'argent (Élian., *Var. Hist.* IV, 12), et qui, au temps de Pline, se voyait dans le Portique de Philippe. — Cette explication du passage d'Eustathe paraît assez naturelle; et je ne vois pas pourquoi M. Sillig a trouvé qu'il fût si difficile de deviner ce qu'on doit penser de ce renseignement (*Catal. artif.*, p. 463, n. 18).

(1) *Arch. der M. K.*, § 383.

faite à l'égard de la peinture murale. Ce dernier le regarde comme fournissant un *argument irrésistible ;* il l'annonce en des termes qui semblent détruire d'avance toute objection ; « mais pour ne » laisser désormais, dit-il, *aucune ressource, au-* » *cun prétexte* à une opinion qui se renouvelle » sans cesse, toujours avec des argumens *depuis* » *long-temps produits*, *depuis long-temps ruinés*, » il importe de rappeler un *fait décisif*, qui prouve » de quelle nature étaient *généralement* les pein- » tures employées à la décoration intérieure des » temples (p. 487 ou 23, 24). » Ce *fait décisif* n'a pas été plus que les autres suffisamment étudié par les deux savans archéologues. Vous allez voir qu'en le prenant même dans le sens le plus favorable à l'hypothèse qu'ils veulent établir, il n'en résulte qu'un des cas dont nous admettons la possibilité.

Cicéron dit : « Dans le temple de Minerve, il y » avait un combat de cavalerie livré par le roi » Agathocle, admirablement peint sur des tableaux. » Ces tableaux recouvraient les parois intérieures » du temple. Verrès les a tous enlevés ; et ces pa- » rois, dont les ornemens avaient subsisté pendant » *tant de siècles*, et échappé à tant de guerres, » n'offrent plus qu'une triste et hideuse nudité (1). »

(1) *Pugna erat equestris Agathoclis in tabulis picta præ* [illegible] *his autem tabulis interiores templi parietes vestieban-*

Ce passage, dit-on, *n'a pas besoin de commentaire.* Je trouve, au contraire, qu'il en a grand besoin; car il faut prendre en considération tant l'époque de ces peintures, comparée à celle du temple, que les sujets qu'elles représentaient et le caractère du discours où la mention s'en trouve.

Je reconnais d'abord que, d'après l'expression *parietes tabulis vestiebantur,* il s'agit bien de tableaux sur bois attachés aux murailles.

Ce fait est-il donc contradictoire avec l'usage de peindre les murs des temples? Nullement.

J'accorde pour un moment, ce qui est fort douteux, que les tableaux enlevés par Verrès étaient les *seules* peintures qui ornaient l'intérieur du temple de Syracuse; eh! bien, ce cas, le plus favorable à la thèse qu'on veut établir, n'affecte en rien la nôtre. En recueillant les exemples qui prouvent que les temples contenaient *ordinairement* des peintures murales, je n'ai pas dit, et vous ne pensez pas non plus, qu'ils en continssent *nécessairement* toujours; j'ai avancé, appuyé sur des faits nombreux, que c'était un usage *général,* mais je n'ai pas prétendu que ce fût un usage *constant* et *sans exception*; j'ai même dit (1) qu'il me paraît

tur... Iste omnes eas tabulas abstulit : parietes quorum ornatus tot secula manserat, tot bella effugerat, nudos ac deformatos reliquit.

(1) Plus haut, p. 129.

vraisemblable que, par suite de circonstances à nous inconnues, on ait quelquefois dérogé à cet usage ordinaire. Ainsi, dans le cas même où je ferais cette concession à l'égard du temple de Syracuse, le passage de Cicéron n'enlèverait pas, comme le dit le docte antiquaire, *toute ressource, tout prétexte* à l'opinion qu'il combat, et cette preuve *si décisive*, selon lui, ne *déciderait* rien du tout.

Mais combien il s'en faut que cette concession elle-même doive être faite. Rien dans les paroles de Cicéron ne force d'admettre que les tableaux enlevés par Verrès fussent les *seules* peintures qui décoraient le temple. Pourquoi les parois de la *cella* n'auraient-elles pas offert une disposition analogue à celles du *Théséum* (1), c'est-à-dire, une zône, revêtue d'un enduit et de peintures murales; et au-dessous un soubassement le long duquel étaient attachés ou suspendus les tableaux enlevés par le préteur (2).

(1) Plus haut, p. 101 et suiv.

(2) M. G. Hermann a très-bien vu de son côté que ce passage de Cicéron ne prouve rien contre l'existence de la peinture murale dans les temples... *At eo non efficitur nusquam ipsos pictos esse parietes : quales si qui fuerunt in Sicilia, quoniam non parietes solos tollere Verres potuit, ne mentioni quidem locus erat. Fuisse autem, si non illic, at alibi, nescio an ex ipsis colligi possit verbis Ciceronis. Nam, cur opus habuit dicere :* pugna erat Agathocli regis in tabulis picta praeclare, *nisi quia ea pugna etiam non in tabulis sed in ipso pariete esse picta?* p. 16.

L'époque de la construction du temple, celle du règne d'Agathocle et le sujet des peintures qu'il y avait déposées, sont autant de motifs de croire qu'il a pu en être ainsi.

Le temple de Minerve, dont parle Cicéron, est celui de l'île d'Ortygie, dont les restes sont maintenant encastrés dans les murs de la cathédrale. Selon Diodore de Sicile (1), il a été construit sous le gouvernement des *Géomores*. Ceux-ci s'emparèrent du pouvoir en 596 ou 592 avant J.-C. selon la chronologie des marbres de Paros (2). Denys d'Halicarnasse, dans un discours qu'il fait prononcer à Appius Claudius, l'an 261 de Rome, 492 ans avant J.-C., présente la destruction du pouvoir des Géomores à Syracuse et leur exil comme tout récents (3). Quand on descendrait jusqu'à l'avènement de Gélon, on n'arriverait pas au-delà de l'an 483 : c'est le point extrême auquel on puisse amener l'époque de la construction du temple; il est donc contemporain de celui que Gorgasus et Damophilus embellirent à Rome de leurs peintures et de leurs sculptures : voilà pour l'epoque du temple.

(1) *Fragm.* lib. VIII : T. IV, p. 26. Bipont. — Ces observations sur l'époque de la construction du temple, ont été développées dans l'*Essai sur la topographie de Syracuse*, p. 21. Paris, 1810 (mon premier ouvrage).

(2) L. 51. — Ep. 36.

(3) *Ant. rom.* VI, p. 388, 38.

Maintenant, Agathocle a régné sur les Syracusains pendant 28 ans, entre 317 et 289. Comme on ignore quel est le combat qu'il avait fait représenter (1), il faut prendre la moyenne de son règne, ce qui tombe vers l'an 300 avant J.-C. Ainsi, il y avait environ *deux siècles* que le temple de Minerve était construit.

Sans doute il est fort possible, mais on conviendra qu'il est peu vraisemblable, qu'un si grand laps de temps se fût écoulé, sans que l'intérieur du principal temple de Syracuse eût été orné soit de peintures murales, suit de tableaux votifs. Ainsi les tableaux placés par Agathocle n'ont pu l'être que dans les parties des parois restées libres; les sujets qu'ils représentaient lui étaient tout-à-fait personnels; ils rentraient donc dans la classe des tableaux votifs, ἀναθηματικά, que j'ai cités, consacrés par des particuliers pour perpétuer le souvenir d'un exploit, ou d'une action honorable; car ils représentaient un *combat de cavalerie dont Agathocle était sorti vainqueur*: chacun d'eux offrait sans doute une scène différente de ce combat : par exemple, diverses positions dans lesquelles Agathocle s'était trouvé durant l'action; ils pouvaient représenter (2) un groupe de deux combattans à che-

(1) Je pense que c'est celui de Torgium, où Agathocle défit les bannis et Dinocrate, en 305. Diod. sic. xx. 88.

(2) Bœttiger, *Archæol. der Mal.*, S. 283.

val, et chacun d'eux pouvait même être de petite dimension, car rien ne dit qu'ils ne fussent pas au-dessous de nature. A la vérité, les termes de Cicéron donnent à entendre qu'ils couvraient une grande étendue de parois; mais il faut faire une part, et une large part, à l'exagération de l'orateur, qui voulait aggraver les torts de Verrès; ce n'était pas assez que le préteur eût enlevé des tableaux du temple de Minerve, il fallait encore que cette spoliation laissât *nus et dépouillés* les murs du temple. Cicéron, dans ses plaidoyers, est plein de ces exagérations oratoires, par lesquelles il aggrave les torts de ses adversaires ou atténue ceux de ses cliens. Ainsi, pour ne citer qu'un fait analogue, dans son discours *pro domo sua*, il accuse son adversaire Appius Claudius d'avoir fait transporter chez lui, « *toutes* les statues, *tous* les tableaux, » tout ce qui restait encore d'ornemens dans les » temples, et dans les lieux publics, *soit en Grèce,* » *soit dans les îles* (1), » exagération tellement forte qu'elle en devient absurde.

Verrès dépouilla le même temple de vingt-sept tableaux admirablement peints, parmi lesquels se trouvaient les portraits des rois et tyrans de la Si-

(1) *Omnia signa, tabulas, ornamentorum quod superfuit in fanis, et communibus locis, tota Graecia, atque insulis omnibus..., domum suam deportavit* (c. 43).

cile (1). Cicéron ne dit pas de quelle partie du temple ils furent enlevés. Ce n'était apparemment pas des murs intérieurs de la cella, comme ceux qu'Agathocle y avait fait placer; autrement l'orateur n'aurait pas manqué de les comprendre dans la même catégorie. Ces vingt-sept tableaux étaient donc attachés sur d'autres parties du temple, par exemple le pronaos ou l'opisthodome; comme au temple de Messène, les portraits des rois de Messénie avaient été placés dans cette partie du temple (2). Tous ces tableaux étaient du genre votif. De leur présence dans le temple de Syracuse on ne peut rien conclure contre celle de *peintures murales* dans ce même édifice. Les parois de la cella étant à présent détruites, il est impossible de savoir quelle était leur disposition. Mais en admettant qu'elles fussent disposées comme dans le *Théséum* (3), il y aurait eu au-dessous de la zône consacrée aux peintures murales, un soubassement d'au moins 15 pieds de haut, puisque la cella de ce temple a 36 pieds en hauteur, ou 14 de plus que celle du Théséum : on aurait trouvé place tout autour de ce

(1) *Viginti et septem præterea tabulas pulcherrime pictas ex eadem æde sustulit, in quibus erant imagines Siciliæ regum ac tyrannorum.*

(2) Plus haut, p. 133.

(3) Plus haut, p. 101, suiv.

soubassement pour les tableaux représentant divers épisodes du combat équestre livré par Agathocle, et même pour les 27 autres. La cella ayant 87 pieds de long sur 30 pieds 3 pouces de large, le soubassement offrait un développement d'environ 222 pieds, déduction faite de la place occupée par la porte. Tous les tableaux auront pu tenir dans cette étendue, même en admettant que les figures fussent de grandeur naturelle. Or, vous venez de voir que 27 de ces tableaux ne devaient pas occuper le même lieu que les autres; puisque, sur les parois intérieures, il n'y avait, d'après Cicéron, que ceux du combat d'Agathocle.

Ainsi, rien ne s'oppose à ce que le temple eût des peintures murales exécutées par des artistes contemporains de Damophilus et de Gorgasus, outre les tableaux qu'y déposa deux siècles après le tyran Agathocle, et ceux que la piété et la reconnaissance y consacrèrent à diverses époques.

Mais dans le cas même où l'on soutiendrait que le temple de Syracuse n'avait pas dans son intérieur d'autres peintures que celles qu'enleva le préteur romain, cet exemple ne fournirait point la preuve *décisive*, *irrécusable*, qu'on en a voulu tirer, faute d'en avoir bien apprécié la valeur, puisque, dans le sens le plus favorable à la thèse qu'on voulait établir, ce ne serait qu'une de ces exceptions que nous avons admises

C'est encore ici, comme vous le voyez, sur un fait inexactement apprécié, que s'est formée la conviction de votre docte adversaire. J'en dois dire autant d'un autre du même genre qu'il a cité. Dans une inscription latine de Rhégium (1), il est question d'un particulier qui lègue à un temple, entre autres objets, dix-huit tableaux (*tabulæ pictæ* XVIII). « Ce trait *suffit*, nous dit-il, entre beaucoup » d'autres, pour nous apprendre quelle fut, *dans* » *la Grèce antique*, la richesse de ce genre de dé- » coration. (p. 488, ou 24, n. 2.) » Ceci ne nous apprend que ce qui est reconnu de tout le monde, savoir que les temples et leurs dépendances étaient ornés de *tableaux* votifs. Quand même on accorderait qu'une inscription latine du deuxième ou du troisième siècle de notre ère est propre à nous apprendre ce qui se faisait dans la *Grèce antique*, d'un fait ainsi énoncé, il n'y aurait rien à conclure ni pour ni contre les deux opinions, puisqu'il s'explique aussi bien dans l'une que dans l'autre.

Pour en revenir aux tableaux pris par Verrès, cet exemple n'enlève donc pas *toute ressource et tout prétexte* à l'opinion de ceux qui ont admis l'usage de la peinture murale dans les anciens temples grecs. Il laisse la question précisément dans le même état.

1) Morisan. *Inscr. Rheg.*, p. 270. Neap. 1770.

LETTRE ONZIÈME.

AU TEMPS DE PAUSANIAS, IL RESTAIT PEU DE *TABLEAUX* CÉLÈBRES DANS LA GRÈCE : IL N'Y A VU QUE DES PEINTURES MURALES.

C'étaient donc des peintures de ces deux espèces qui embellissaient les édifices sacrés. Le nombre des unes resta fixe dès l'origine de la construction; celui des autres s'augmenta chaque jour des dons de la piété ou de l'orgueil. Dans les grands temples, elles durent être fort multipliées; mais, lorsque les pays où la civilisation grecque avait pénétré eurent été soumis par les Romains, les unes et les autres éprouvèrent une destinée différente : les peintures murales, par la difficulté du déplacement, furent le plus souvent respectées du vainqueur : toutes n'étaient pas d'ailleurs suffisamment bien conservées: et souvent celles qu'on aurait le plus désiré d'avoir ne pouvaient être détachées, sans qu'on risquât de les perdre tout-à-fait : ainsi le nombre de celles qu'on emporta dut être généralement fort restreint. Il n'en fut pas de même des tableaux : ils suivirent la route des autres objets d'art, et allèrent en foule embellir la capitale du monde.

Ce n'est pas ici le lieu, et il serait fort inutile, de rappeler tous les faits (1) qui attestent quelle immense quantité d'objets précieux en ce genre furent enlevés par les Romains, de la Grèce, de la Grande-Grèce, de la Sicile, de l'Asie mineure, depuis le moment où ces contrées passèrent sous la domination romaine. Ce ne furent pas seulement les édifices civils et les maisons des particuliers qui perdirent leurs ornemens. Les temples eux-mêmes ne furent point respectés; la victoire rendait profanes (2) tous les objets qu'ils renfermaient; et le vainqueur ne se faisait aucun scrupule de puiser dans les trésors inestimables que les siècles y avaient amoncelés. Statues, bas-reliefs, tableaux, vases, armes

(1) Ils ont été recueillis plusieurs fois : d'abord par Voelkel, dans son écrit substantiel intitulé *Über die Wegführung der Kunstwerke aus den eroberten Lændern nach Rom.* Leipz. 1797; ensuite par M. Sickler, *Geschichte der Wegnahme und Abführung vorzüglicher Kunstwerke aus den eroberten Lændern in die Lænder der Sieger*, Gotha, 1803; enfin par M. Fr. Jacobs, dans son discours *über die Reichthum der Griechen an plastichen Kunstwerken.* Octob. 1810; dans ses *Abhandlungen*, T. 1, S. 417, ff.

(2) *Has tabulas M. Marcellus, quum omnia illa victoria sua* profana *fecisset, tamen religione impeditus, non attigit.* Cic. *Verr.* IV, 55. Ceci tenait à la croyance des anciens, que les Dieux abandonnaient les villes conquises, et quittaient les temples et les sanctuaires où ils étaient adorés. (Virg. *Æn.* II, 350; d'après Eurip. *Troad.* 23, et Æschyl. *s. c. T.* 203 291 ibiq. Blomfield. Cf.-Fr. Jacobs, *Abhandl.*, I, 465.)

et ustensiles, tous ces prodiges d'art et d'industrie, furent enlevés successivement. Les Marcellus, les Flamininus, les Fulvius Nobilior, les Métellus, les Mummius, auraient cru ne triompher qu'à demi, si d'innombrables voitures chargées de ces riches dépouilles n'avaient fait partie de leur cortège. Les Scaurus et les Appius Claudius rivalisaient à qui illustrerait son édilité, en enrichissant les monumens de Rome d'un plus grand nombre d'objets d'art arrachés au sol inépuisable de la Grèce et de ses colonies. D'autres, comme Lucullus, dépouillaient les contrées conquises pour meubler leurs immenses villa. Aucun obstacle n'arrêtait leur avidité. Un colosse de trente coudées fut amené à Rome d'Apollonie du Pont (1), et le Jupiter olympien lui-même aurait eu le même sort (2), si l'on avait pu le déplacer sans le détruire.

Les préteurs, les proconsuls et les magistrats inférieurs furent atteints de cette soif inextinguible. L'exemple de Verrès et d'Appius Claudius suffit pour nous donner une idée de ce que cette passion des Romains fit refluer en Italie de statues, de tableaux et d'ustensiles, précieux par le travail ou la matière. Ceux de ces magistrats dont l'intégrité

(1) Plin., XXXIV, 18, p. 646. 27.

(2) Dio Cass. LIX, 28. — Sueton. *Calig.* 22, 57. — Joseph., *Ant. Jud.* XIX, 1, 2.

repoussait de semblables rapines, faisaient rechercher, acheter et expédier à Rome, les diverses productions de l'art grec, dont ils voulaient embellir leur demeure (1). Lorsque le gouvernement, devenu plus régulier sous Auguste, rendit plus difficile le pillage des provinces, le goût pour les objets d'art était toujours alimenté par les progrès du luxe; on voulut se procurer à tout prix les plus belles productions qui pouvaient rester encore dans les provinces grecques. Une multitude de statues et de tableaux, sous Caligula et Néron, passèrent encore en Italie, pour orner les villa, les édifices publics, les palais des Césars, ou pour former des musées. C'est ainsi que le fameux Ialysus de Protogène que Strabon avait encore vu à Rhodes, (2) était à Rome, du temps de Pline, dans le temple de la Paix (3).

Parmi cette multitude de productions qui passèrent en Italie, les *tableaux* proprement dits ne durent pas être les moins recherchés; et la facilité du transport dut beaucoup favoriser les spoliations en ce genre. Il faut remarquer que la plus grande partie des tableaux des grands maîtres avaient une petite dimension. Ils étaient exécutés, en général, sur

(1) Cic. *ad Attic.*, I, *epist.* 3, 4, 5, 6, 8, 10.
(2) Strab. XIV, 652.
(3) Plin. XXXV, 36, 20, p. 699, 9.

des planches (1) de pin (*larix feminea*) ou de sapin (*pinus abies*) : on pouvait sans doute à force de soins en former des surfaces assez étendues et en assujétir les parties : mais l'expérience avait dû montrer de bonne heure combien il était difficile d'empêcher ces assemblages de planches étroites de gauchir et de se fendre par les alternatives de sécheresse et d'humidité. Ainsi dans l'intérêt même de la conservation de leurs œuvres, les grands peintres devaient réserver de préférence tout leur talent pour des tableaux de petite proportion, composés, soit d'une ou de deux figures, soit d'un plus grand nombre, mais, dans ce dernier cas, plus ou moins au-dessous de la grandeur naturelle. Un autre motif devait encore les y déterminer : la difficulté du transport. Les œuvres des maîtres célèbres voyageaient au loin; il leur venait des commandes de toutes parts. Or, la difficulté de transporter sans risque des tableaux qu'on ne peut rouler devient énorme, lorsqu'ils ont une certaine dimension : la petitesse des tableaux était donc un élément indispensable de leur succès et de leur débit : et si les artistes célèbres en ont fait d'une proportion considérable, ce n'a pu être, sauf de rares exceptions, que lorsqu'ils les destinaient aux villes mêmes où ils avaient leur atelier.

Cette considération est entièrement conforme

(1) [illegible]

à ce qui résulte des récits de Pline et d'autres écrivains anciens; ils nous montrent qu'en effet les tableaux les plus célèbres de l'antiquité ont dû être de peu d'étendue, et ne comprendre qu'un petit nombre de figures. C'était le cas de l'Alcmène, du Pan, du Jupiter, de l'Hélène, de la Pénélope, du Ménélas, du Borée et du Triton, de la Centauresse allaitant, du Marsyas, de l'enfant à la grappe, du rideau, seuls tableaux de *Zeuxis* dont les anciens nous fassent connaître le sujet. La même observation s'applique aux tableaux de *Parrhasius*, la grappe de raisin, le démos, Thésée, le navarque cuirassé, l'archigalle, la nourrice crétoise, Philiscus, Bacchus avec la vertu, les deux enfans, Méléagre avec Hercule et Persée, Achille, Agamemnon, Ulysse, le prêtre et un enfant, l'hoplite courant, l'hoplite déposant les armes, Énée avec Castor et Pollux, Ajax qui dispute les armes d'Achille : à ceux d'*Apelle*, tels que la Vénus Anadyomène, Alexandre tenant la foudre, les plus fameux de tous; Clitus à cheval, l'écuyer présentant le casque, Castor et Pollux, le guerrier nu, Hercule vu par derrière, Néoptolème à cheval, Antigone à cheval, Diane et les Nymphes : à ceux de *Protogène*, l'Ialysus et le Satyre : de *Timanthe*, le héros, le cyclope dormant, que Pline appelle même *parvula tabella*, etc. On peut en dire autant de la plupart des tableaux cités par les

anciens, entre ceux de Pamphile, d'Echion, de Nicomaque, de Nicias, d'Aristide, etc., tous composés de peu de figures, et quelques-uns d'une seule ou de deux au plus.

D'autres tableaux de ces peintres, mais en fort petit nombre, se présentent comme ayant été de plus grande dimension, au moins si l'on en juge par la quantité de personnages qu'ils ont dû contenir; tels étaient la bataille des Grecs contre les Perses par Aristide, composé de cent figures, tableau qui lui fut payé à raison de dix mines par figure (16 2/3 talents); le sacrifice d'Iphigénie, par Timanthe; une bataille près de Phlionte, par Pamphile; la bataille d'Alexandre contre Darius, par Aristoclès; les Argonautes par Cydias; la pompe du Mégabyze, par Apelle. Encore faut-il convenir qu'un élément nous manque pour juger de la dimension de ces tableaux : c'est de savoir si les figures étaient de grandeur naturelle. Rien ne nous dit que dans plusieurs de ces tableaux, dont le sujet était si compliqué, elles ne fussent pas beaucoup au-dessous de nature; et rien n'empêche de croire qu'ils aient pu être de dimension fort ordinaire : je n'en excepterais pas même la bataille contre les Perses, par Aristide; car la petitesse des figures n'aurait pas empêché qu'on payât le tableau, à raison de dix mines par chacune d'elles : en pareil cas, c'est la perfection, non la dimension qui se paie

Les peintures murales trouvées à Herculanum et à Pompéi, qu'on peut considérer, au moins en partie, comme des répétitions d'œuvres plus anciennes, sont en général de petite dimension; il en est peu dont les figures soient de grandeur naturelle; dans la plupart, elles sont au-dessous de nature. Les quatre plus beaux tableaux, qui sont venus peut-être de la Grèce (1), sont fort petits; et il est très-possible qu'il en fût ainsi de beaucoup des plus célèbres de ceux que les auteurs anciens ont décrits.

Quelques indications peuvent le faire croire. Les termes dont les Latins, Pline en particulier, se servent pour désigner les tableaux, sont *tabula* et le diminutif *tabella*; avec certaines épithètes qui en diminuent ou en augmentent la signification; ainsi on trouve *grandis tabula*, *minor tabella*, *parva tabella*, *parvula tabella*. Les deux dernières expressions ont dû désigner de très-petits tableaux comme ceux qu'on peignait sur l'ivoire, qui étaient des espèces de miniatures. Mais que le mot *tabula* lui-même désignât, dans la pensée de Pline, une surface assez petite, cela résulte de l'idée qu'il attachait à *grandis tabula*, dans les deux passages où il dit que Pausias et Nicias

(1) Plus haut, p. 77.

firent aussi de *grands tableaux* ou de *grandes peintures : Pausias... fecit et grandes tabulas* (1); *Nicias... fecit et grandes picturas* (2); or, ces *grands tableaux* étaient d'une ou deux figures, puisque dans le nombre, il y en avait un qui représentait *Io*, un autre *Andromède*, un troisième *Calypso assise* (3). De même, la célèbre Lala avait peint une *vieille femme* dans un *grand* tableau, *in grandi tabula* (4); car il me paraît difficile d'entendre ici *grandis tabula* autrement que d'un tableau renfermant une figure de proportion naturelle. Ainsi, le *Thésée* d'Herculanum, entre autres, aurait été une *grandis pictura* (5).

Les *grands tableaux* des anciens seraient donc pour nous de dimension fort médiocre: ou ils contenaient très-peu de figures de proportion naturelle; ou bien, quand ils en renfermaient un grand nombre, elles devaient être le plus souvent au-dessous de

(1) xxxv, 40, 703, 24

(2) *Id.* xxxv, 40, p, 704, 17.

(3) Plin., l. I.

(4) *Id.* xxxv, 40, p. 709, 6.

(5) D'après l'idée que Pline attache aux mots *grandis tabula*, il ne faut peut-être pas voir un tableau de très-grande dimension dans le *tabula amplæ magnitudinis*, sur lequel Apelle et Protogène exécutèrent leur fameux défi. Ce tableau, tout dressé sur le chevalet, *in machina aptata*, pouvait n'être qu'un *grand tableau* préparé pour une ou deux figures de grandeur naturelle. (Plin. xxxv, 26, 695, 14).

nature. Les *grands tableaux*, comme nous les entendons, de 25 ou 30 pieds sur 12 ou 15, par exemple, devaient être extrêmement rares, si même il y en eut jamais *sur bois* de cette grandeur.

Cette petitesse des plus célebres d'entre eux ne pouvait que beaucoup favoriser leur enlèvement; ils durent sortir de la Grèce en plus grande abondance encore que les productions de la statuaire. Transporter des statues de marbre ou de bronze n'était pas chose facile; il fallait des dépenses considérables pour les voiturer de la ville à la mer. Mais un simple commis du préteur pouvait enlever et soustraire de ces charmantes peintures, comme le Bacchus d'Aristide et l'Hercule qui servaient de tables à jouer aux soldats de Mummius (1).

Ainsi, l'on peut présumer, avec une grande apparence de raison, qu'à l'époque où Pausanias a visité la Grèce, elle avait perdu comparativement encore plus de tableaux que de statues, et qu'il restait dans les temples et autres édifices publics extrêmement peu de ces tableaux célèbres dont l'enlèvement était si facile.

C'est en effet ce qui me semble résulter des observations suivantes, dont chacun peut sans peine vérifier l'exactitude.

Pausanias cite encore les ouvrages de 169 statuaires ou sculpteurs de divers genres; dans le

(1) Polyb. ap. Strab. VIII, p. 381.

nombre se trouvent les plus célèbres, tels que Scopas, Phidias, Canachus, Eubius, Xénocrite, Alcamène, Praxitèle, etc., sans compter les beaux ouvrages dont il ne connaît pas ou dont il ne cite point les auteurs.

Mais il ne nomme, dans tout son livre, que *seize* peintres; sur ce nombre, il n'y en a que *treize* dont Pausanias ait vu quelque ouvrage en Grèce : ce sont Polygnote, Panænus, Pausias, Micon, Nicias, Onatas, Protogène, Olbiade, Euphranor, Pythagore, Arcésilas, Omphalion et Timænète.

Cette simple énumération me paraît très-significative; car on n'y voit point les noms d'Apollodore, de Zeuxis, de Parrhasius, de Timanthe, d'Androcyde, d'Eupompe, d'Euxénide, de Pamphile, d'Antidote, de Cydias, d'Athénion, etc., les plus célèbres peintres de l'époque qui a précédé immédiatement celle d'Alexandre; non plus que les noms d'Apelle, de Mélanthius, de Nicomaque, d'Aristide, d'Asclépiodore, d'Amphion, de Théon, d'Antiphile, etc., peintres fameux sous Alexandre et ses successeurs, connus surtout par les beaux tableaux d'atelier et de chevalet qu'ils avaient produits. Pausanias n'a vu dans la Grèce, du moins il ne cite aucun ouvrage de ces maîtres. Quoique son silence ne puisse jamais être un argument bien solide, comme je l'ai déjà dit, il est trop remarquable ici pour qu'on puisse n'y attacher aucune

importance. Ne s'expliquerait-il pas naturellement par la raison que les tableaux de ces grands artistes avaient été emportés de la Grèce?

Maintenant, parmi les peintres dont il a vu des ouvrages en Grèce, il en est quatre, Polygnote, Micon, Onatas et Panænus, connus par des peintures murales dans les villes d'Athènes, de Thespies, d'Olympie, d'Elis, de Platées et d'autres lieux. Pausias avait aussi fait des peintures du même genre, ainsi que Nicias, comme vous le verrez plus bas. Restent Euphranor, Olbiade, Protogène, Pythagore de Samos (1), Arcésilas, Omphalion et Timænète. Quelques-uns des ouvrages que Pausanias leur attribue ont bien pu être des tableaux: pourtant rien ne s'oppose à ce qu'ils fussent tous sur le mur même.

Il semble donc résulter de cette observation que Pausanias n'a plus trouvé dans la Grèce que très-peu de ces tableaux célèbres dont le pinceau des peintres fameux, avant et depuis Alexandre, avait dû orner plusieurs de ses édifices publics; et qu'il n'y a vu que ceux qui, exécutés sur le mur même, exigeaient, pour être enlevés, beaucoup de peine

(1). Paus., IX, 35, 7. La correction de M. Sillig, Σαμίου, au lieu de Παρίου, est inutile (*Catal. artif.*, p. 202). Pourquoi n'y aurait-il pas eu un Pythagore de Paros différent du Pythagore de Samos dont Pline a parlé? Il y a tant d'autres artistes dont Pausanias seul nous a conservé le nom!

et de soin, ou bien ne pouvaient l'être à cause de la nature de l'enduit.

Deux autres observations se coordonnent avec celle que je viens de présenter :

L'une, c'est que le sujet des peintures citées par Pausanias n'a point le caractère qui était principalement celui des peintures *votives* (1). Elles sont presque toutes mythologiques ou historiques, relatives soit à la destination religieuse de l'édifice où elles se trouvaient, soit aux traditions héroïques des villes où ces monumens étaient situés. J'en vois peu qui puissent faire exception, outre le portrait de Thémistocle, que les fils de ce grand homme dédièrent dans le Parthénon, et celui de Léosthène et de ses enfans, peint par Arcésilas au Pirée (2).

Une autre observation qui vient à l'appui des précédentes, c'est que nulle part Pausanias ne désigne les peintures qu'il a vues par le mot πίναξ : le mot γραφή ou γραφαί est le seul qui se présente sous sa plume; j'ai dit (3) que ce mot peut très-bien s'appliquer, comme *pictura* en latin, à une peinture sur table mobile, et je suis loin de nier que Pausanias ait pu quelquefois désigner ainsi des peintures de ce genre (4) : mais il est pourtant singulier que

(1) Plus haut, p. 152, 153.
(2) Paus. I, 1. 2 et 3.
(3) Plus haut, p. 81.
(4) Par exemple, I, 1. 2; 27. 1; — IX. 22. 3.

jamais il n'emploie que le terme de γραφή (1); que *jamais* nous ne trouvions dans ses récits une expression analogue à celle-ci : *on voit telle chose dans un tableau de tel peintre*; mais qu'il dise toujours : *tel peintre a peint tel sujet dans cet endroit* ἐνταῦθα ἔγραψε .... (2) *là est peint tel sujet* ἐνταῦθα γέγραπται.... (3); expressions qui peuvent bien, à la rigueur, s'entendre de *tableaux* apportés d'un autre endroit; mais qui certainement s'appliquent bien mieux encore à des peintures exécutées par l'artiste sur le lieu même.

Je ne vous donne pas toutes ces inductions comme des preuves *positives*; mais leur réunion, après tant de preuves directes qui ont été présentées, est cependant très-frappante. Aux yeux de celui qui prendra la peine de les peser exactement, elles ne paraîtront pouvoir s'expliquer d'une manière satisfaisante que par le genre de la plupart des peintures que Pausanias a vues dans la Grèce, où les Romains n'avaient laissé, au moins dans les monumens qu'il a visités, aucun de ces tableaux célèbres qui auparavant devaient les embellir.

(1) V. la note Cc.
(2) Paus., I, 1, 3; 3, 3; 18, 1. — II, 27, 3. — IX, 35, 6.
(3) *Id.*, I, 3, 4. — II, 27, 3. — IV, 36, 2. — IX, 15, 5.

LETTRE DOUZIÈME.

LES PEINTURES D'EUPHRANOR ET DE PROTOGÈNE, QUE PAUSANIAS A VUES A ATHÈNES, ÉTAIENT MURALES. — PASSAGE DE PAUSANIAS RELATIF AUX *TRIBUNAUX ROUGE ET VERT*. — ARCHITECTURE POLYCHRÔME.

Si les observations précédentes sont fondées, elles nous amènent naturellement à l'opinion que les peintures célèbres que Pausanias a décrites étaient pour la plupart, sinon toutes, exécutées sur enduit. Il ne s'ensuit pas pour cela que nous devions, sans examen, les regarder comme telles; mais nous devons être rendus plus clairvoyans sur le sens et la portée de certains détails qui en accompagnent la description, soit dans Pausanias, soit dans les autres auteurs.

Je me trouve ainsi conduit à partager votre opinion sur le genre de celles qu'Euphranor et Protogène avaient exécutées dans plusieurs édifices d'Athènes, bien que cette opinion ait été vivement attaquée et contredite par votre savant adversaire.

Quant à *Euphranor*, ce peintre célèbre qui flo-

rissait vers l'an 362, il s'agit des peintures dont il avait orné le portique de Jupiter Eleuthérius, situé dans le Céramique. Pausanias les décrit ainsi (1): « Derrière [le portique royal] est bâti » un [autre] portique (2) renfermant des pein- » tures [savoir] les douze dieux; et *sur le mur* » *extrême* (3), sont peints Thésée, la démocratie » et le démos..... Là est aussi peinte (4) l'action des » Athéniens à Mantinée.... la peinture représente » un combat de cavalerie, où les personnages les

(1) 1, 3, 3 et 4.

(2) Celui de Jupiter Eleutherius. *V.* Harpocr. v. Βασίλ. στοά.

(3) Ἐπὶ δὲ τῷ τοίχῳ τῷ πέραν Θησεύς ἐστι γεγραμμένος κ. τ. λ. Clavier est ici fort obscur « sur le mur *opposé;* » à quoi? M. Siebelis pense que le texte veut dire *in pariete intrantibus opposito*, par conséquent sur le mur du milieu du portique. Cette explication n'est pas conforme au sens de πέραν, qui indique une situation à l'*extrémité.* Si nous nous figurons ce portique comme formé, ainsi que d'autres, de trois côtés en retour d'équerre *c*

, Pausanias venant du portique royal *d* situé parallèlement à la droite de celui-ci (Harpocration), le τοῖχος ὁ πέραν sera non le mur de fond *b*, opposé à ceux qui entrent, mais le mur extrême *c;* dans ce cas, on peut concevoir que les *douze dieux* étaient peints sur la paroi *a*; la bataille de Mantinée sur la paroi *b*; Thésée, la démocratie et le peuple, sur la paroi *c*.

(4) Ἐνταῦθά ἐστι γεγραμμένον τὸ περὶ Μαντίνειαν Ἀθηναίων ἔργον. κ. τ. λ.

» plus connus sont Gryllus fils de Xénophon,
» parmi les Athéniens, et Épaminondas le Thébain,
» faisant partie de la cavalerie béotienne. Euphra-
» nor a fait ces peintures pour les Athéniens. » Dans le récit de Pausanias, rien ne peut faire présumer qu'elles fussent autre chose que des peintures murales; et les mots *Thésée est peint sur le mur extrême* indiquent clairement qu'elles étaient de ce genre; enfin une observation bien simple achève de lever les doutes à cet égard. Ces peintures étaient au nombre des plus célèbres d'Euphranor; car Pline les cite parmi les plus belles de cet artiste : *opera ejus sunt : equestre prælium* (1), *duodecim dii*, *Theseus* (2); remarquez que Pline ne donne pas à ces ouvrages le nom de *tabulæ*, comme il désigne peu après d'autres peintures d'Euphranor, *nobiles ejus tabulæ Ephesi*, etc. C'est qu'en effet ce n'étaient pas des *tabulæ*, et voilà ce qui explique pourquoi ces beaux ouvrages se voyaient encore à Athènes, au temps de Pausanias; s'ils avaient été sur *tables mobiles*, ils auraient été, comme ceux des autres grands peintres, transportés depuis long-temps à Rome pour l'ornement de cette capitale. Je ne sais, Monsieur et ami, si vous avez pensé à ces divers rapprochemens. Mais votre

(1) Une copie de cette peinture se voyait dans le temple d'Antinoüs à Mantinée. (Paus. VIII, 9, 8.)

(2) XXXV, 40, 25, p. 704, 1.

sentiment d'artiste ne vous avait pas trompé; ceux-mêmes qui ne voudront pas avouer que ces peintures d'Euphranor étaient murales, seront pourtant forcés de convenir que toutes les probabilités se réunissent en faveur de cette opinion.

Je ne crois pas qu'ils fassent plus de difficulté pour la partager à l'égard des peintures de Protogène dans le *sénat des Cinq-Cents*. « Protogène, » dit Pausanias (1), y a peint les Thesmothètes; » et Olbiade, Callippus qui conduisit les Athé- » niens pour défendre les Thermopyles contre » l'invasion des Gaulois. » On vous oppose (p. 438 ou 20 et 21) que Protogène « peignait sur bois, » autant qu'on en peut juger par les circonstances » connues de sa vie d'artiste et par la nature de » ses tableaux. » Mais ce n'est point là une objection. Tout le monde reconnaîtra, et vous tout le premier, que l'Ialysus et le Satyre de Protogène étaient peints sur tables mobiles; mais personne

(1) Τοὺς δὲ Θεσμοθέτας ἔργαψε Πρωτογένης Καύνιος, Ὀλβιάδης δὲ Κάλλιππον, ὃς Ἀθηναίους ...., ἤγαγε. κ. τ. λ. I, 3, 5. C'est la leçon indubitable que Clavier a tirée d'un manuscrit, au lieu de Καλλίππου ἦν, qui ne fait point de sens. MM. Siebelis et Bekker ont admis cette nouvelle leçon qui éclaircit tout. Le premier a conservé la version d'Amaseo, qui contredit le texte qu'il adopte : *Inter hos locum suum meruit Olbiades, Callippi filius.* Ce n'est pas une négligence de l'éditeur; c'est par suite d'un parti pris, dont il a donné les motifs (*Præfat.*, p. XLV.)

n'en conclura que cet artiste n'eût jamais peint que de cette manière. Ses contemporains, Pausias et Nicias, ont peint des tableaux sur bois, et cependant ils ont fait aussi des peintures murales. C'est le même argument que j'ai eu l'occasion de réfuter à l'occasion de Polygnote (1); et il est tout aussi peu concluant. Mais voici ce qui le renverse de fond en comble. Pline dit du même Protogène « *qu'il peignit un Propylæon* dans » l'hiéron de Minerve à Athènes, où il avait re- » présenté le Paralus et l'Hammoniade », (2) vaisseaux consacrés aux théories. Ce *Propylæon* était probablement un portique placé dans le *Péribolos* du Parthénon (3). Quoi qu'il en soit, nous savons quel sens Pline donne aux mots *ædem pingere* (4), et par conséquent ce qu'il entend par l'expression *Propylæon pinxit;* il a voulu dire que Protogène en avait *peint les parois*, y avait exécuté des *peintures murales*. Dans le nombre, était celle du vaisseau *Paralus*, peinture célèbre s'il en fût, puisque Cicéron la cite parmi les trois objets d'art dont Athènes se glorifiait

(1) Plus haut, p. 48, 49.

(2) ..... *Cum Athenis celeberrimo loco Minervæ delubri* Propylæon pingeret, *ubi fecit nobilem Paralum et Ammoniada*.... xxxv, 36, 20, p. 699, 15.

(3) Peut-être détruit au temps de Pausanias, si l'on peut induire quelque chose de son silence.

(4) Plus haut, p. 41.

le plus, qui étaient : « l'Iacchus en marbre, le » Paralus peint, et la vache de Myron, *ex mar-* » *more Iacchum, aut Paralum pictum, aut ex* » *ære Myronis buculam* (1). » Peut-on croire qu'un tableau si célèbre aurait échappé à la cupidité romaine, s'il avait été un tableau mobile qu'il suffisait de décrocher ?

Protogène avait donc peint à Athènes sur les murs d'un édifice public peut-être avant l'époque à laquelle il fixa son séjour à Rhodes, où il demeurait vers l'an 300 avant J.-C., ou bien un peu plus tard ; car, quoiqu'il fît son séjour habituel dans cette île, Protogène a bien pu visiter Athènes à diverses reprises.

Or, la peinture de ce *Propylæon* détruit l'argument qu'on a voulu vous opposer. Rien ne nous empêche plus de croire qu'à la même époque où Pausias et Nicias en Grèce, et Fabius Pictor en Italie, exécutaient des travaux du même genre, Protogène ait peint *sur le mur même* du sénat le tableau que Pausanias y a vu.

Quant à Olbiade, qui avait fait le portrait de Callippus dans le sénat, il est bien probable que son œuvre était du même genre que celle de Protogène; peut-être acheva-t-il ce que celui-ci n'avait pu terminer. Ici, je dois encore vous justifier du

(1) Cic. *Verr.*, IV, 60. *V.* la note Dd.

reproche qui vous a été fait par votre adversaire d'avoir « admis un peintre du nom d'Olbiade, » sur la foi de la traduction de Clavier. » Je pense, au contraire, que vous avez agi très-sagement. Le savant archéologue prétend que « le » texte est altéré, sans que les variantes des ma- » nuscrits donnent le moyen de le rétablir (1). » Il n'a évidemment pas fait attention à l'excellente variante dont Clavier s'est parfaitement bien servi (2). Partant de la version d'Amaseo, adoptée par M. Siebelis, il croit plus probable que « cet Olbiade » était un des législateurs peints par Protogène;» en tout cas, dit-il, M. Sillig a agi pru- » demment en n'admettant pas, d'après un texte *si* » *défectueux*, le nom de cet Olbiade dans son » catalogue; et aucun critique n'a proposé de l'yré- » tablir. » Eh bien! j'en ferai la proposition, et j'espère qu'elle sera appuyée de tous ceux qui prendront la peine de lire ce texte irréprochable. Que ce

(1) Il dit : « La traduction latine *corrigée de cette ma-* » *nière par M. Siebelis* (*inter hos locum suum meruit Ol-* » *biades*), suppose qu'il lisait μεθ' ὧν ολοϊάδης.» Il y a là plus d'une erreur. 1° La version n'a pas été *corrigée* ici par M. Siebelis, puisque c'est celle d'Amaseo, sans nul changement; 2° elle ne *suppose* pas qu'il lisait μεθ' ὧν Ὀλοϊάδης. puisque le texte qu'il a adopté est Ὀλοϊάδης δε Καλλιππος, ὃς d'après la leçon de Clavier. (Plus haut, p. 163, n. 1.)

(2) M. G. Hermann a pensé de même, de son côté, sur la leçon de Clavier (*de vet. pict. par.*) p. 15 qu'il appelle *lenissima et certissima emendatio*

peintre *Olbiade* soit *inconnu d'ailleurs*, comme notre docte antiquaire le dit avec raison, ce n'est pas un motif suffisant pour nier son existence, plus que celle du sculpteur *Pisias* que Pausanias a nommé deux lignes plus haut, et qui est également *inconnu* d'ailleurs. S'il fallait rayer de la liste des artistes anciens ceux que le voyageur a nommés lui tout seul entre les autres auteurs, il y en aurait beaucoup à faire disparaître : Alypus, Androsthène, Aristomédon, Astérion, Attalus, Callitélès, Calynthus, Chirisophus, Chrysothémis, Cléarchus, Cléon, Cléœtas, Cratinus le statuaire et trente autres.

Pour faire d'Olbiade, comme on le propose, un des législateurs peints par Protogène, il faut passer par dessus une difficulté chronologique à laquelle on n'a point songé. D'après la version qu'on voudrait faire prévaloir, Olbiade aurait été le fils de ce Callippus qui commanda les Athéniens lors de l'invasion des Gaulois dans la Grèce en 279 av. J.-C. Les Athéniens n'auraient pas ordonné à Protogène de placer sa figure parmi celles des autres Thesmothètes qui devaient décorer le sénat, si ce personnage n'eût rendu de grands services à sa patrie; il est même douteux qu'un pareil honneur lui eût été conféré de son vivant; ce qui nous porte à une cinquantaine d'années, pour le moins, au-delà de l'an 279, c'est-à-dire vers 229 avant J.-C. N'en pre-

nons que trente; nous descendrons toujours au moins à l'an 249. Or, à cette époque, Protogène, contemporain d'Apelle et né vers la 104e olympiade (1), ou même plus tôt, était mort depuis quarante ou cinquante ans. On ne peut donc rien changer à la leçon de Pausanias, et nous en tirons le nom d'un artiste que M. Sillig n'a pas voulu mettre dans sa liste, mais qu'il peut y placer désormais sans hésiter. On voit qu'Olbiade a dû fleurir postérieurement à la moitié du troisième siècle avant J.-C. Il se peut que ce fût un élève de Protogène.

Puisque je suis en train de défendre, contre votre docte adversaire, le sens que vous avez donné à certains passages, je terminerai cette lettre par l'examen de celui de Pausanias, qui se rapporte *au tribunal* vert et au *tribunal rouge*, et à propos duquel il vous a si vivement critiqué (2).

Il faut d'abord convenir que ce passage se rapporte seulement à la question de l'architecture polychrôme, et ne touche en rien à celle de la peinture murale; c'est donc assez mal à propos que le docte antiquaire l'a fait intervenir dans la discussion. Après avoir réfuté diverses preuves relatives à la *peinture* sur mur, il dit: « reste *une dernière no-*

(1) Meyer, 1, 189. — Sillig. *Catal. artif.*, 391.
(2) Plus haut, p. 6, 7.

tion, tirée « d'un passage de Pausanias. » Comme si cette *notion* n'était pas tout-à-fait étrangère à la question qu'il traite! Pausanias vient de parler de l'aréopage; il ajoute : « Les Athéniens ont d'autres » tribunaux qui ne sont pas arrivés à ce point de » gloire. De ceux qu'on appelle le *Parabyste* et le » *Trigône*, l'un a pris son nom de ce qu'il est dans » un endroit écarté de la ville, et de ce qu'on y » juge seulement de petites causes; l'autre, de la » forme de l'édifice. Les tribunaux dits *vert* et » *rouge* sont appelés ainsi de leur couleur (1); et » ces noms se sont conservés jusqu'à nos jours. » Vous avez conclu de ce passage *que d'autres édifices que les temples* étaient coloriés extérieurement. Winckelmann, avant vous, l'avait entendu de la même manière. « *Quelques édifices*, dit-il, » *étaient enduits en rouge, d'autres en vert* (2). » Vous avez vu également dans cette indication la preuve que les couleurs dominantes appliquées sur ces édifices étaient le rouge et le vert.

Là-dessus votre savant adversaire s'écrie : « On » conviendra sans doute qu'il est impossible de ti- » rer d'un plus petit fait une conséquence plus » grave, ni de *généraliser* d'une manière plus

(1) ..... Βατραχιοῦν δὲ καὶ Φοινικιοῦν ἀπὸ χρωμάτων καὶ ἐς τόδε διαμεμένηκεν ὀνομάζεσθαι. Paus. 1, 28, 8.

(2) *Hist. de l'Art*, t. II, p. 646.

» étendue une notion plus restreinte. » J'en demande pardon au docte critique; mais si le fait est clair, et s'il en résulte nettement que deux édifices d'Athènes, qui n'étaient pas des temples, étaient extérieurement enduits d'une couleur dominante, il est fort légitime d'en conclure que *d'autres* édifices étaient dans le même cas, surtout lorsque l'on convient, comme il le fait lui-même, du goût des anciens pour l'architecture polychrôme. Je ne doute pas que l'adversaire qui vous combat sur ce point, on dirait presque par simple humeur belliqueuse, ne soit au fond de votre avis. Car, si nous lui demandions : est-il vraisemblable que ce goût fût limité aux temples? N'est-il pas au contraire de toute certitude, indépendamment des preuves ultérieures, qu'il s'étendait à des édifices d'un autre genre? Je suis certain qu'il répondrait par l'affirmative. Or, avez-vous prétendu autre chose?

Avant de montrer que le texte de Pausanias a bien le sens que vous lui donnez, il faut voir quel est celui qu'on vous oppose. « Mais notre architecte, » dit-on, ne s'est pas donné la peine d'apprendre » que les *dix tribunaux* d'Athènes, correspondant au nombre des *dix tribus* primitives avaient » chacun pour marque distinctive une des dix » premières lettres de l'alphabet grec, depuis A » jusqu'à K, ainsi qu'une couleur particulière; que » cette lettre était tracée en couleur rouge πυρρὸν

» βάμματι sur un *pieu dressé* à la porte du tribunal
» ἐπὶ τῷ σφηκίσκῳ τῆς εἰσόδου, lequel pieu *était sans*
» *doute peint* de la couleur affectée à chaque tri-
» bunal; ce qu'on peut inférer de l'expression
» même du scoliaste, πρὸ θυρῶν, appliquée à la cou-
» leur comme à la lettre, et de l'usage de donner
» à chacun des juges des dix tribunaux un bâton,
« βακτηρία, peint de la couleur et marqué de la
» lettre distinctives du tribunal auquel il apparte-
» nait. Toutes ces notions qui résultent du témoi-
» gnage des scoliastes d'Aristophane, ont été *par-*
» *faitement éclaircies par Akerblad* qui pour-
» tant réduit à quelques ornemens de la façade ou
» de la porte, la notion de *tribunal vert* et de *tri-*
» *bunal rouge*, *commune du reste aux autres*
» *tribunaux* d'Athènes, et dont M. Hittorff vou-
» drait faire une enluminure *générale*, non seule-
» ment de ces tribunaux, mais de tous les édifices
» publics et privés; *ce qui ne mérite pas une ré-*
» *futation sérieuse.* »

Votre docte et un peu vif adversaire présume ici, avec peu de charité, que *vous ne vous êtes pas donné la peine d'apprendre* ce qu'il a bien voulu se donner celle de vous enseigner. Mais est-il sûr que vous ne sachiez pas tout cela aussi bien que lui? Les détails qu'il vous donne sont partout; Samuel Petit (1) et beaucoup d'autres ont depuis

(1) *Leges Attic.* IV, 1, p. 363-396. Wessel.

long-temps discuté tous ces détails; plus récemment Akerblad (1) et Dodwell (2) les ont discutés de nouveau, et on les trouve jusque dans les traités d'antiquités grecques. Pourquoi ne pas supposer que si vous n'en avez parlé, c'est qu'ils vous étaient inutiles pour l'usage que vous vouliez faire et la conclusion que vous vouliez tirer du passage de Pausanias? Winckelmann s'en est servi précisément comme vous; le reproche qu'on vous adresse tombe donc en premier sur cet illustre antiquaire, duquel sans doute on aurait hésité à dire qu'il ne s'était pas *donné la peine d'apprendre* une notion aussi vulgaire que celle que votre critique a si complaisamment développée.

Mais c'est que ni l'un ni l'autre vous n'en aviez besoin pour comprendre le sens du texte de Pausanias, qui est clair par lui-même et ne doit pas être compliqué par le rapprochement d'un fait obscur et incertain.

Les textes des scoliastes auxquels on vous renvoie ne sont ni aussi précis, ni aussi faciles qu'on le croit; et Akerblad ne les a pas *si parfaitement expliqués* qu'il n'y ait laissé plus d'une difficulté grave.

Deux notions distinctes, relatives à la manière

(1) Dans les *Atti dell' Acad. rom. d'Archeol.* 1, p. 46-48.
(2) *Classical and topogr. Tour through Greece* 1, p. 434.

de désigner les tribunaux d'Athènes, ressortent de ces scolies; l'une est celle des *dix* lettres; l'autre celle des *dix* couleurs. La première est certaine, la seconde est douteuse.

La notion des dix lettres de l'alphabet qui servaient à caractériser les dix tribunaux d'Athènes est connue et établie, non pas seulement par des textes de grammairiens et de scoliastes, mais par des passages d'Aristophane même (1), et par des tessères, où ces lettres se retrouvent avec des noms de tribus (2); on sait encore qu'avec le nom de chaque citoyen élu pour juge, on tirait une des dix lettres qui désignaient à chacun le tribunal où il devait siéger. Les scoliastes ajoutent que devant la porte (πρὸ θυρῶν) de chaque tribunal, la lettre qui le désignait était inscrite en rouge (ἐγγέγραπτο τῷ ῥῷ βάμματι), qu'on remettait à chaque juge une tablette, δέλτος ou πινακίδιον, sur laquelle se trouvait son nom et la lettre indicative du tribunal où il devait siéger; qu'en outre, il recevait une baguette (ῥάβδος) sur laquelle était gravé le nom du tribunal. Chaque juge se rendait au tribunal que le sort lui avait désigné, où il était reçu à l'inspection des signes qu'il portait; celui qui se serait introduit induement dans un tribunal aurait été sévèrement puni. A l'issue

(1) *Plut.* 301, 973, 1165. — *Eccl.* 685, ibiq. schol.
(2) Akerblad, *Dissert.* citée, *etc.*

du jugement, il se présentait aux Prytanes pour recevoir le *salaire du juge* (μισθὸς δικαστικὸς) en montrant le *symbole* ou signe de reconnaissance qui attestait sa présence au tribunal. Ce *symbole* était, selon les uns, la *baguette* appelée ῥάβδος, βακτηρία ou σκῆπτρον, car ces trois désignations se trouvent; selon les autres, un signe différent (1), dont ils n'indiquent pas la nature.

Telle est la substance des trois scolies sur le v. 277 du Plutus, et des deux autres sur le v. 973, dont une partie a été reproduite dans le *Violarium* d'Eudocie (2). Ces notions ne présentent ni doute important, ni difficulté sérieuse.

Mais il n'en est pas de même d'une scolie sur le v. 278, dont l'extrait a passé dans l'article de Suidas. Les autres disent seulement que la lettre indicative du tribunal était gravée en avant des portes, sur la tablette et le bâton remis au juge; mais on n'y trouve pas un seul mot des *couleurs* diverses dont étaient marqués et les tribunaux et les bâtons des juges. Cette notion n'existe que dans la scolie du v. 278, où elle est présentée comme tirée d'Aris-

(1) Ils sont distingués dans Suidas, *Voc.* Βακτηρία καὶ τύμβολον, p. 704, B. ed. Gaisf., et le Lexic. Seguier. ῥάβδον κατεῖχον οἱ δικάζοντες, καὶ σύμβολον ἀντιδιδοντες διὰ το κομίσασθαι το τριώβολον. (*Anecd. Bekk.* I, 185, 4.)

(2) Villoison, *Anecd.* 1, p. 114.

tote, et qui lui donne une grave autorité. Mais le passage offre tant de difficultés pour la forme et le fond, qu'on peut, à bon droit, douter qu'il émane d'une source aussi respectable.

En voici la traduction littérale : « Sur le *symbole* » donné à ceux qui entrent au tribunal, Aristote, » dans le *gouvernement des Athéniens*, s'exprime » ainsi : .... Car aux tribunaux, une *couleur* était » *écrite* sur le *sphécisque* de l'entrée (χρῶμα ἐπι- » γέγραπται ἐφ' ἑκάστῳ ἐπὶ τῷ σφηκίσκῳ τῆς εἰσόδου). » Le juge ayant pris le bâton (βακτηρία), se rend » au tribunal qui a la même couleur que le bâton, » et la même lettre que celle qui est sur le *bala-* » *nos*. Lorsqu'il y est entré, il prend le *sym-* » *bole* de la main de celui qui est chargé de » cette fonction. »

Le nom d'Aristote donne beaucoup d'autorité au renseignement contenu dans cette scolie. Mais avant de se servir, comme il convient, d'un témoignage si imposant, il faut être sûr qu'il nous est arrivé sans avoir subi d'altération notable en passant par la main souvent inepte des scoliastes. Or, plus d'une difficulté grave s'élève. D'abord, il est impossible, comme l'a remarqué Hemsterhuis, qu'un auteur sachant le grec ait dit χρῶμα... ἐπιγέγραπται (1). Il y a évidemment l'erreur de χρῶμα pour γράμμα, que

(1) C'est χρώματι ἐπαλήλιπται ἕκαστον qu'il aurait fallu dire.

l'auteur a dû employer comme les auteurs des autres scolies, où l'on trouve γράμμα, ou στοιχεῖον... ἐγέγραπτο, ce qui se rapporte à *la lettre inscrite* sur chaque tribunal. Ainsi, la notion de *couleur* disparaît dès le commencement du passage : il est vrai qu'elle se remontre dans la phrase suivante, où il est dit que « le juge va au tribunal qui est *de* » *même couleur* que le bâton, et qui *a la même* » *lettre* que celle du *balanos*. »... Εἰς δικαστήριον τὸ ὁμόχρουν μὲν τῇ βακτηρίᾳ, ἔχον δὲ τὸ αὐτὸ γράμμα ὅπερ ἐν τῇ βαλάνῳ. L'idée de couleur est dans l'adjectif ὁμόχρουν; mais pourquoi ne serait-il pas là par suite de la première erreur du scholiaste, qui ayant mis d'abord *couleur*, au lieu de *lettre* a été conduit à mettre dans la seconde phrase la double notion de *couleur* et de *lettre?* D'ailleurs, d'après la construction, le participe ἔχον ne peut dépendre que de δικαστήριον, et ὅπερ ἐν τῇ... βαλάνῳ ne peut signifier que ὅ. ἐ. τ. β. γεγραμμένον ἐστί. Mais qu'est-ce que ce

(1) Hemsterhuis propose de lire ἔχων, se rapportant au juge, et de sous-entendre ἐν πινακίῳ, leçon qu'a suivie M. Neumann (Arist. *Rer. publ. reliq.*, p. 96). Mais ce grand critique convient qu'il reste encore quelque altération dans le passage. Il est de fait que la construction est moins régulière, et que l'opposition de τὸ ὁμόχρουν μὲν... ἔχον δὲ, montre que cette leçon a dû sortir de la main du scholiaste. Ce qui suit est aussi obscur avec l'une qu'avec l'autre; et, dans les deux cas, ἐν τῇ βαλάνῳ est également inintelligible.

βαλάνος sur lequel la lettre était *inscrite?* D'après le sens de la phrase, ce devrait être le σφηκίσκος qui est nommé plus haut. Mais quelle probabilité qu'Aristote ait ainsi substitué un mot à l'autre? Celui qui voudrait que ce mot désignât le σύμβολον qu'on remettait au juge, outre le βακτηρία, pourrait tâcher de s'en faire une idée au moyen d'une autre scolie singulièrement obscure pour le v. 1167 : « Les juges tâchent » d'être inscrits dans *plusieurs lettres* » ; sur quoi, le scoliaste dit : « Ils font cela, afin que s'ils man- » quent un tribunal, ils aillent juger dans un autre, » jetant ou portant le dé dans celui-ci et dans ce- » lui-là (1). » On pourrait croire que ce *dé*, πεσσός, est le σύμβολον des juges; et comme βάλανος a été quelquefois pris pour synonyme d'ἀστράγαλος, *osselet* (2), on essayerait de dire que ce βάλανος désigne la même chose que πεσσὸς dans l'autre scolie, c'est-à-dire une espèce de *tessère*. Mais cette interprétation serait encore inadmissible, puisqu'à la phrase suivante nous voyons paraître le σύμβολον, que, selon l'auteur, les juges recevaient *lorsqu'ils étaient entrés dans le tribunal*; notion

(1) Τὸν πεσσὸν εἰς τόδε, καὶ εἰς τόδε ἐμβάλλοντες δικαστήριον. Voyez, sur l'obscurité inextricable de ce passage, la note d'Hemsterhuis. C'est peut-être *oleum et operam perdere*, que de s'efforcer de comprendre quelque chose à ces inepties de scoliaste.

(2) V. mes *Observations sur les noms des vases grecs*, p. 59-60.

qu'on retrouve aussi dans Suidas et le grand étymologiste (1); le βάλανος est donc toute autre chose; mais devine qui pourra ce que c'était. Il y a là-dessous quelque nouvelle sottise du scoliaste.

Ce n'est pas tout : le σφηκίσκος *de l'entrée* sur lequel était *inscrite* la *couleur*, selon cet excellent grammairien, ou la *lettre*, comme il aurait dû dire, qu'était-ce, je vous prie?

Aristophane donne à ce mot le sens de *pieu* ou de *poutre* (2); dans l'inscription architectonique d'Athènes, il désigne une *poutre* servant à la *toïture* (3); le scoliaste l'explique ici par *pieu terminé en pointe*. Mais que sera-ce que ce *pieu de l'entrée?* C'était tout simplement, nous dit-on, un *pieu dressé à la porte du tribunal*, et ayant la *même couleur* que le *bâton* du juge; en sorte que la *couleur* attribuée à chaque tribunal, aurait été appliquée à ce *pieu* seulement et non pas à l'édifice même. Très-bien! Mais le changement de χρῶμα en γράμμα détruit toute idée de *couleur* appliquée à ce σφηκίσκος; en outre, si ce σφηκίσκος avait été un pieu planté en avant de la porte (4), et non une partie même de l'édifice, on aurait dû dire ἐπὶ σφηκίσκῳ

(1) *Voce* Σύμβολον.
(2) *Plut.* v, 303.
(3) *Corp. inscript.*, n° 160, p. 279; ibique Boeckh.
(4) C'est l'opinion de Reinesius, *Observ. in Suidam*, p. 50.

πρὸ τῆς εἰσόδου, et non ἐπὶ τῷ σφηκίσκῳ τῆς εἰσοδου, qui annonce que le σφηκίσκος faisait partie de l'εἴσοδος. Cette observation vient à l'appui de la remarque d'Akerblad (1), que ce *pieu*, planté en avant d'un édifice, serait bien peu compatible avec l'élégance de l'architecture grecque; aussi croit-il que le passage s'expliquerait mieux, si le mot désignait une partie quelconque de la porte, soit la clef de l'arceau, soit la frise ou l'architrave : Dodwell pense de même (2); et leur raison n'est pas *si futile* ni *si arbitraire* que le déclare M. Raoul Rochette. Représentez-vous en effet la belle figure que ferait un pieu, vert, rouge ou jaune, planté devant un édifice. Ce qui m'empêcherait d'adopter leur explication, c'est d'une part, qu'on ne connaît pas d'exemple d'un tel sens pour σφηκίσκος, et de l'autre que les embarras du passage ne sont pas diminués par cette hypothèse. Je persiste à croire que l'*amphigouri* de notre scoliaste ne mérite pas l'honneur que lui ont fait tant d'habiles gens, éblouis par le nom d'Aristote, dont il a pu avoir l'ouvrage sous les yeux, mais dont il a, je n'en doute pas, misérablement estropié les paroles.

Vous voyez sur quelles fragiles bases repose

(1) Akerblad. l. l., p. 48.
(2) *Class. and topogr. Tour.* etc. 1, 435

la notion si étrange du σφηκίσκος ou *pieu peint d'une couleur particulière à chaque tribunal*. S'il est constant que les dix tribunaux étaient désignés chacun par une des dix premières lettres de l'alphabet, de A à K, il est on ne peut plus douteux qu'ils le fussent aussi par des couleurs différentes. A quoi bon cette double désignation? Ne suffisait-il pas de la *lettre* placée en évidence sur la porte du tribunal? Quelle nécessité d'y joindre une couleur particulière? Si une pareille notion était appuyée de textes clairs et précis de quelque auteur attique, il faudrait bien l'admettre; nous n'en sommes pas là.

On a cru que Pausanias établissait implicitement la réalité de cette notion par ce qu'il dit des deux tribunaux *vert* et *rouge*. Mais son texte conduit à une conséquence toute contraire. Dans l'hypothèse où les *dix* tribunaux auraient été désignés par une couleur différente, mise sur une partie quelconque de leur façade, ils auraient tous été dans la même condition, et distingués de la même manière; et si l'on en avait appelé deux *tribunal vert* et *tribunal rouge*, les autres auraient dû être nommés tribunaux *bleu*, *jaune*, *violet*, *rose*, etc. D'où vient que sur les *dix*, il n'y en a que deux qui aient été désignés ainsi? Car les autres nous sont connus sous des noms qui dérivent de leur position, de leur origine, de leur objet, etc., l'*Héliée*, l'*Odéon*,

l'*Epi-Lyco*, le *Metichus*, le *Cœnon*, le *Parabyste* (μέσον et μεῖζον), le *Trigône* (1).

Lorsque Pausanias, ne parlant que de *quatre* de ces tribunaux, nous dit que le *Parabyste* prenait son nom de sa position, le *trigône* de sa forme(1), et les deux autres de leur *couleur*, ne fait-il pas clairement entendre que cette couleur était une particularité qui distinguait ces deux là entre tous les autres, et non pas un caractère qui leur était commun à tous?

Ainsi l'induction qu'avec Winckelmann vous avez tirée du texte de Pausanias, est certainement la plus naturelle, je dirai même la seule qui soit conforme et à ce texte et à tout ce que nous pouvons savoir sur les noms des autres tribunaux. Quand l'un et l'autre vous n'avez tenu aucun compte de la fameuse scolie (car je me garderai de dire qu'un texte si souvent cité vous fût inconnu), vous avez très-sagement fait; elle ne pouvait qu'embrouiller un passage fort clair en lui-même.

Les deux tribunaux *vert* et *rouge* prenaient donc leur nom des couleurs qui distinguaient leur façade.

(1) V., après Samuel Petit (*Leg. Att.*, p. 349 sq), l'ouvrage de MM. Schœmann et Meyer (*die Att. Process*, S. 141, ff.; et celui de M. Wachsmuth (*Hellen. Altherthumskunde*, III, S. 312-314), qui renvoient aux sources.

(2) Probablement de ce que la disposition du terrain avait obligé de donner au plan de l'édifice une forme triangulaire.

Vous avez pensé que l'un comme l'autre devaient leur nom à une couleur dominante. On vous objecte qu'il n'est pas facile de se figurer de quelle manière cette couleur dominait les autres qui devaient aussi contribuer à l'embellissement de la façade. Ne suffit-il pas, pour se rendre compte d'une telle dénomination, de supposer qu'une partie principale, la porte, par exemple, était peinte en rouge ou en vert, couleur qui donnait son nom à l'édifice? N'avons-nous pas des *maisons vertes*, des *châteaux verts*, qui prennent cette dénomination de ce que leurs volets sont de cette couleur?

Vous ne vous êtes pas laissé préoccuper d'une difficulté imaginaire, et vous avez bien fait. De ce texte vous avez conclu que *d'autres édifices que les temples étaient peints à l'extérieur*; la conclusion est légitime. Votre adversaire ayant, à son insu, dénaturé votre pensée, n'a pas de peine à la combattre : « M. Hittorff, dit-il, voudrait en faire » une calomnie générale, non seulement de » ces tribunaux, mais *de tous les édifices publics* » *et privés*; ce qui ne mérite pas une réfutation » sérieuse. (p. 485. fin. ou 23 init.) » Mais vous n'avez pas *voulu* cela; vous avez seulement conclu du passage que « le système de colorier l'architecture » dans son ensemble s'étendait à *d'autres édifices que les temples* », et cela est indubitable; car c'est une conséquence nécessaire du goût des Grecs

pour la polychrômie. Quand il ne subsisterait pas un seul fait pour appuyer cette induction, elle n'en serait pas moins sûre. C'est ainsi que de l'usage de colorier les statues résulte nécessairement celui de colorier les bas-reliefs; et si l'on s'obstinait à nier le second, par la raison qu'on n'en aurait pas de preuve (supposez qu'il n'y en eût pas), on tomberait dans une évidente absurdité. Ce sont de ces notions qui, étant des conséquences nécessaires de faits indubitables, sont vraies et certaines, indépendamment de toute preuve directe, et dont on peut dire, quand les faits manquent : *Je n'en sais rien, mais j'en suis sûr.*

Réduite aux termes où vous l'avez présentée, votre proposition est de toute certitude; et s'il est quelque chose qui *ne mériterait pas une réfutation sérieuse*, ce serait la proposition contraire. Mais ce n'est pas votre savant adversaire qui sera tenté de la formuler; car je ne fais nul doute qu'il ne soit sur ce point complètement de votre avis.

Dans la suite de ces lettres, j'espère le ramener à donner un peu plus d'extension qu'il ne paraît le faire à l'usage de colorier extérieurement les édifices. Je reviens à mon sujet, qui est la *peinture murale*, pour achever ce qui me reste à dire sur son emploi dans la décoration intérieure des édifices publics.

LETTRE TREIZIEME.

DES PEINTURES DE POLYGNOTE A LA LESCHÉ DE DELPHES ET AU PÉCILE D'ATHÈNES.

Dans une précédente lettre, j'ai recueilli quelques indications qui nous montrent de quel genre étaient les peintures qui décoraient ordinairement les édifices publics appelés chez les Grecs στοαί. On a vu, par l'exemple de celui de Jupiter (1) qu'elles étaient *murales*, et décoraient les parois intérieures de ces édifices. Il me reste à rechercher si ce résultat est applicable aux deux portiques les plus fameux par les peintures dont ils étaient ornés, la *Lesché* de Delphes et le *Pécile d'Athènes*, embellis tous deux par la main de Polygnote.

Ce grand artiste que votre adversaire a voulu nous faire considérer comme n'ayant peint que sur *tables de bois* (2), ne nous est plus connu réellement que par les peintures *murales* dont il avait

(1) Plus haut, p. 161, 162.
(2) Plus haut, p. 48.

orné les parois des temples de Thespies, de Minerve Aréa de Platées, des Propylées et du Théséum d'Athènes (1). Le tableau *unique* que Pline a vu de lui dans le portique de Pompée (2), n'était peut-être qu'une peinture murale, détachée de la paroi et encadrée (3). La réputation de Polygnote était si grande, que les Romains ont dû rechercher ses œuvres; et s'ils n'ont transporté à Rome qu'une *seule* de ses peintures, c'est qu'ils en ont trouvé bien peu de transportables. On nous permettra de voir ici, après tant d'autres preuves, un indice que Polygnote avait peint principalement, sinon uniquement, sur le mur. La même observation s'appliquerait à ses trois célèbres contemporains Panænus, Onatas et Micon, dont Pline ne cite pas un *seul* tableau, parmi l'immense quantité de ceux qui avaient été transportés de la Grèce à Rome.

Ainsi, avant toute discussion, les probalités sont pour que Polygnote ait décoré la *Lesché* et le *Pécile* de peintures murales. Voyons ce que la discussion va nous apprendre.

§ 1. *Peintures de la Lesché de Delphes.*

L'idée qu'il faut se faire de l'édifice appelé *Les-*

(1) Plus haut, p. 103 et suiv.
(2) Plin. xxxv, 35, p. 690, 24.
(3) Plus haut, p. 76, 77.

ché, est celle d'une *stoa* ou *portique*, où les citoyens se réunissaient pour causer et passer le temps. C'est l'idée que nous en donnent les textes qui le concernent (1). Il devait y avoir des *Lesché* dans toutes les villes de la Grèce, soit qu'on les appelât ainsi, soit qu'on les nommât Στοαί (2). Elles étaient souvent, ainsi que d'autres portiques, ornées de peintures; de là, la *Lesché Pœcile* de Lacédémone (3). Une inscription athénienne nous montre qu'il a pu y en avoir dans chaque dême de l'Attique, et qu'on y déposait, comme dans les temples, les inscriptions honorifiques (4) et probablement aussi les statues qu'on décernait aux particuliers.

Quant à la *Lesché* de Delphes, dont Pausanias nous a décrit longuement les peintures, elle était située dans l'Hiéron d'Apollon, au-dessus de la fontaine *Cassotis*, et du tombeau de Néoptolème, dont elle a dû être par conséquent très-voisin. C'est ce qui explique, comme l'a très-bien observé M. Bœttiger, la nature des sujets peints par Polygnote, dont une moitié tout entière est relative à la prise et à la

(1) Rassemblés par MM. Bœttiger (*Arch. der Malerei*, S 257) et Siebelis (ad Paus., x, 25).

(2) Cf. K. O. Müller, *die Dorier*, II, 398.

(3) Pausan. III, 15, 8. — Plus haut, p. 68.

(4) *Corp. Inscr. Græc.* n° 93, l. 23; ibique Boeckh, p. 133, col. 2.

destruction de Troie, et l'autre moitié à la descente d'Ulysse aux enfers. Ce sont deux *cycles* où l'imagination du peintre s'est donnée pleine carrière, et qui étaient comme l'*epitaphium* du tombeau du fils d'Achille (1).

Pausanias nous apprend que ces peintures de Polygnote avaient été exécutées pour les Cnidiens. Ce peuple, qui possédait un trésor à Delphes (2), et qui avait dédié une statue de Bacchus placée hors de l'enceinte du temple, y fit construire un stade en pierre (3), situé dans la partie la plus élevée de la ville, et que plus tard Hérode Atticus recouvrit à ses frais en marbre pentélique. Il paraît donc que les Cnidiens, peut-être par vanité nationale, ἐς ἐπίδειξιν εὐδαιμονίας, ont voulu montrer toutes leurs ressources dans le lieu le plus célèbre de la Grèce.

Outre la construction de ce stade, ils attachèrent leur nom à la *Lesché* de cette ville, en chargeant le fameux Polygnote d'en peindre les murs à leurs dépens (4). Ils lui laissèrent le choix des sujets;

(1) Bœttiger *Arch. der Malerei*, S. 301-303.

(2) Paus., x, 11, 5.

(3) *Id.*, x, 32, 1. ..... Διονύσου ἄγαλμα ἐνταῦθα Κνιδίων ἐστὶν ἀνάθημα· σάδιον δέ σφισιν ἀνωτάτω τῆς πόλεως ἐστιν. Je suis la leçon de Clavier. Les traducteurs ont passé σφισίν, dont le sens n'est pas douteux.

(4) Le mot ἀνάθημα n'a point ici d'autre sens : il s'entend non pas seulement d'une *offrande* aux Dieux, mais de tout ce

et le peintre, sans doute à l'invitation des Delphiens, les avaient mis en rapport avec le tombeau de Néoptolème, situé un peu au-dessous de la Lesché (1). Ce tombeau fut élevé à une époque inconnue par les Delphiens, en expiation du meurtre de Néoptolème, assassiné dans l'enceinte de l'Hiéron. Chaque année, depuis lors (2), on lui faisait des sacrifices funèbres comme à un héros.

Il n'entre pas dans mon plan de passer en revue les nombreux sujets dont se composait la peinture

qu'on élève ou exécute en leur honneur : ainsi, le temple élevé à Trézène par Diomède, est appelé par Pausanias Διομήδους ἀνάθημα (II, 32, 2). L'héræum d'Olympie, construit par les Scillontiens (Paus. V, 16, 1.) est dit Σκιλλουντίων ἀνάθημα (Suid. v. Κυψελ.); le trésor des Sicyoniens, ἀνάθημα Μύρωνος (VI, 19, 1.) etc. De même ἀνατιθέναι ne signifie souvent que *construire*, ou même que *faciendum curare*. (V. mes *Recherches sur l'Egypte*, etc., p. 420.)

(1) Pline dit que Polygnote, ayant peint le Pécile d'Athènes, gratuitement, reçut des Amphyctions *hospitia gratuita*. Je soupçonne qu'ici Pline aura fait quelque confusion. En quoi cette générosité de Polygnote, qui n'intéressait qu'Athènes, lui aurait-elle mérité de pareils honneurs de la part des Amphyctions? N'est-il pas plus probable qu'ils lui furent conférés à l'occasion des peintures de la Lesché, en témoignage de l'admiration qu'excitaient les peintures dont il avait embelli un des édifices dépendans du temple d'Apollon.

(2) On a déjà relevé l'anachronisme fait par Pausanias, à l'occasion de ces sacrifices, dont il place l'institution après l'expédition des Gaulois (I, 4, 4.), lorsque Pindare (*Nem.* VII, 63) en parle d'une manière expresse

de Polygnote ; on peut voir là-dessus Caylus, qui a essayé de les reproduire par le dessin (1), mais d'une manière bien peu conforme à l'esprit de l'antiquité ; l'ouvrage des frères Riepenhausen, qui l'ont mieux saisi (2), quoique leur restitution hypothétique laisse encore beaucoup à désirer, sous ce rapport ; l'article de Gœthe, dans la gazette littéraire d'Iéna, avec un projet de restitution du côté droit de la Lesché (dessin de M. Meyer, reproduit (4) par M. Siebelis) ; enfin les éclaircissemens savans et ingénieux de M. Bœttiger (5), et ceux de M. Meyer après lesquels il reste bien peu de chose à dire (6).

Je ne dois parler que de la disposition des sujets eu égard à la question qui m'occupe.

Pausanias divise les peintures de Polygnote en deux parties, celles qui étaient à droite, en entrant, et celles de gauche. Il ne parle pas de celles qui étaient sur le mur du fond ou du milieu, comme il dit ailleurs. J'en conclus que la Lesché n'avait que ces deux murs latéraux ; c'est-à-dire que si l'édifice était

(1) *Acad Inscr.* t. XXVII, *Hist.*, p. 34-54.
(2) *Gemælde des Polygnotos in der Lesche.*
(3) *Jenæisch. Litt. Zeit.*, 1805, à la fin du tome III.
(4) A la fin du tome IV de son Pausanias.
(5) *Arch. der Malerei*, S. 307-364.
(6) *Gesch. der bild. Künste* II, S. 131, ff.

un portique quadrangulaire, les deux côtés à droite et à gauche étaient seuls fermés par des murs, et que les deux autres étaient à jour, composés de colonnes seulement, pour rendre l'intérieur mieux aéré par le courant qui s'y établissait.

Quoi qu'il en soit, de quel genre étaient les peintures qui ornaient les deux côtés? Il n'y a nul doute à cet égard. Aucun indice ne peut faire présumer qu'elles fussent des tableaux; et les textes de Pline et de Pausanias montrent qu'elles étaient murales.

Quoique Pline s'exprime avec beaucoup de concision sur la peinture de la Lesché (*hic Delphis ædem pinxit*), cette courte indication suffit pour nous apprendre l'idée qu'il s'en faisait. Car nous savons que par *ædem pingere*, il entend *parietes ædis pingere* (1). Dans son opinion, Polygnote avait peint *les parois de la Lesché.*

Le même fait résulte de la description que Pausanias a donnée des sujets peints de chaque côté de la Lesché au nombre égal de dix-huit pour chacune des deux parois. Ce nombre égal annonce l'intention d'une certaine symétrie dans la composition des peintures des deux côtés. Pausanias désigne la Lesché précisément par les mêmes termes qu'il a employés pour le bâtiment des Propylées où

(1) Plus haut, p. 40-41.

se trouvaient des peintures murales (1), οἴκημα γραφὰς ἔχον τοῦ Πολυγνώτου (2) : et comment nous en présente-t-il la description? Tous ces sujets forment-ils des tableaux séparés, γραφαὶ ou πίνακες, placés à côtés les uns des autres, comme on comprendrait un assemblage de tableaux attachés avec symétrie sur un mur? Point du tout. Chacun des deux côtés ne forme qu'une *seule peinture*, une seule γραφή. « Toute celle du côté droit, en entrant » dans l'édifice représente Ilion prise, et le départ » des Grecs (3). » Pour l'autre côté, il dit : « L'autre » partie de la *peinture* à gauche représente la des- » cente d'Ulysse aux enfers (4). En terminant la description du côté droit, il dit : « A cet endroit de » la peinture (κατὰ τοῦτο τῆς γραφῆς) on lit ce dis- » tique élégiaque de Simonide.... (5) » ; et en terminant celle du côté gauche : « La *peinture* de Po- » lygnote de Thasos est à ce point nombreuse en » figures, et est traitée avec cette noblesse et cette » convenance (6). » Au reste ici le mot γραφή pourrait s'entendre de la totalité des travaux exécutés

(1) Plus haut, p. 107.

(2) Paus. x, 25, 1.

(3)... Τὸ μὲν σύμπαν τὸ ἐν δεξιᾷ τῆς γραφῆς. κ. τ. λ. Id. l. l.

(4) Τὸ δὲ ἕτερον μέρος τῆς γραφῆς, τὸ ἐξ ἀριστερᾶς χειρὸς, κ. τ. λ. X. 28, 1.

(5) Paus. x, 27 fin.

(6) Id. x, 31 fin. V. la note Ée.

par Polygnote à la Lesché, et cette phrase être le résumé de la narration. Dans la description du Pécile, γραφή se prend ainsi une fois pour l'ensemble des peintures (1). Ainsi, chaque côté ne forme pour lui qu'une seule peinture continue ; dans le détail des sujets, nulle mention de *tableaux* différens, distingués par quelque encadrement, séparés par quelque intervalle; ils viennent tous à la suite les uns des autres; et l'on ne peut en concevoir la disposition que d'une manière analogue à celle de la noce Aldobrandine, composée de cinq sujets ou scènes différentes, placées à côté mais indépendantes les uns des autres : la séparation de chaque groupe devait y être marquée par un léger changement de décoration ou quelque symbole, le nom de chaque personnage étant écrit au-dessus de la tête ou le long du corps de chaque personnage, comme sur les vases. La position relative des scènes de chacune des deux peintures est indiquée par la préposition ὑπὲρ (2), par les mots ἐν τῷ ἄνω τῆς γραφῆς (3), ou ἐν τοῖς κάτω τῆς γραφῆς (4) etc., et l'on ne saurait douter qu'en

(1) Plus bas, p. 198.

(2) Siebelis *ad Paus.* x, 31, fin. — Bœttiger. *Arch. der Mal.*, S. 312.

(3) Paus. x, 31, 1.

(4) Id. x, 30, 6, — 31, 5. Le scoliaste de Platon s'exprime d'une manière analogue, à propos de l'œuvre de Polygnote à la Lesché..... οὗ ἐν Δελφοῖς ἡ θαυμασὴ γραφή (p. 101 ed. Ruhnk), non οἱ θαυμασοὶ πίνακες.

certaines parties, les sujets fussent sur deux, et même sur trois rangs superposés les uns aux autres.

On ne peut donc se faire, de cet assemblage de sujets, une autre idée que celle de deux longues et hautes parois, peintes dans leur étendue sans séparations ni cadres; et la description de Pausanias s'accorde parfaitement avec l'expression employée par Pline. M. Bœttiger se représente tous ces sujets comme autant de tableaux sur bois (1); je ne sais comment il concilie lui-même cette opinion avec le texte du voyageur grec? Veut-il que ce soient des *tableaux* attachés au mur et rangés symétriquement à côté et au-dessus les uns des autres, séparés par des cadres, et par certains intervalles? mais je ne crains pas de dire que, dans cette hypothèse, Pausanias est inexplicable. Veut-il que les murs aient été revêtus entièrement d'une boiserie dont les parties étaient juxta-posées de manière à ne laisser aucun interstice? Je le concevrais mieux. Mais que gagner à cette supposition? Une pareille boiserie n'aurait pu être peinte que sur place; et, en vérité, on ne voit pas ce qu'on aurait gagné à cette préparation. N'était-il pas plus simple de peindre immédiatement sur l'enduit, qui donnait une surface unie, solide, non sujette, comme la boiserie, à se déjeter et à se fendre? Mais c'est véri-

(1) *Arch. der Malerei*, S. 315.

tablement se battre contre des chimères. Car outre la difficulté, l'incommodité et l'inutilité d'un semblable appareil, on n'a nul indice que les anciens Grecs aient garni de boiseries de ce genre les murs qu'ils voulaient peindre.

Tout se réunit donc pour nous montrer que les peintures de Polygnote à la Lesché étaient *sur l'enduit même* comme toutes celles que ce grand peintre avait exécutées dans les autres édifices publics.

§ 2. *Du portique d'Athènes appelé* Pécile.

Le portique d'Athènes, si célèbre sous le nom de *Pécile* (1), ou *peint*, fut d'abord, comme on sait, appelé portique *Pisianactios;* les peintures fameuses de Polygnote lui firent perdre son ancien nom (2).

Indépendamment de l'analogie avec les édifices du même genre et du même temps, nous trouvons une preuve que les peintures étaient murales, dans les expressions dont se servent tous les auteurs grecs et latins qui en ont parlé.

Immédiatement après avoir parlé de la Lesché de Delphes peint par Polygnote (*hic Delphis ædem*

(1) De ce que certains Portiques et Leschés se distinguaient des autres par l'épithète de *Pécile*, *varié* ou *peint*, il faut conclure que ces édifices n'étaient pas tous nécessairement peints. Ils pouvaient rester sans l'être ou ne l'être jamais.

(2) Voir la note ff.

pinxit), Pline parle du Pécile : *hic et Athenis porticum, quæ Pœcile vocatur*, *gratuito* (*pinxit*). D'après tout ce qui a été dit précédemment, personne ne doutera que, dans la pensée de Pline, Polygnote n'eût peint *les parois même* du portique, et non pas simplement des tableaux attachés à ces parois. Pour affaiblir ce témoignage, ou, si l'on veut, cette opinion, votre adversaire dit : « On » pourrait inférer de ce passage que le portique » *tout entier fut peint par Polygnote*, ce qui est » *positivement faux* (p. 432, init. ou 14).

Mais Pline ne s'est pas contenté de dire... *porticum... gratuito* (*pinxit*); il a ajouté *cum partem ejus Micon mercede pingeret;* il n'a donc pas articulé le renseignement *faux* qu'on lui attribue, pour n'avoir pas remarqué la fin de sa phrase. Il a présenté Polygnote comme le peintre *principal* du Pécile, et Micon comme en *ayant peint une partie;* ce qui est conforme au dire des autres auteurs. Le scoliaste d'Aristophane attribue à ce dernier la bataille des Amazones (2); Sopater (3) lui donne la bataille de Marathon, attribuée à Panænus par Pausanias (4), et, selon Elien, par les uns à Polygnote, par

(1) xxxv, 35, p. 690, 26; 691, 1.
(2) *Ad Lysistr.* v. 679
(3) *Rhetor. Græci*, p. 340, ed. Aldin.
(4) v, 11, 6.

les autres à Micon (1). Ce qu'il y a de constant, comme Pline le donne à entendre, c'est que Micon, dans ce grand travail, ne fit qu'aider Polygnote, qui en fut presque constamment regardé comme l'unique auteur; voilà pourquoi tous ceux qui parlent de l'origine du nom de Pécile ne font mention que de Polygnote seul (2); Lycurgue (3) et Plutarque (4) disent Πολύγνωτος .. ἔγραψε τὴν ϛοὰν ποικίλα, ce qui est précisément le *porticum gratuito pinxit* de Pline; il en est de même de Synésius dans le passage qui sera cité bientôt. Le nom de Polygnote avait donc entièrement absorbé ceux de Micon et de Panænus; et cependant l'un et l'autre, au dire des auteurs, auraient peint deux des principaux sujets, la bataille des Amazones et celle de Marathon; mais peut-être la composition de ces sujets était-elle aussi de Polygnote; ils peuvent n'avoir été que terminés après sa mort par ces deux peintres, ses collaborateurs, peut-être ses disciples et travaillant sous sa direction, en un mot les Perrin del Vaga, les Jules Romain, les Jean d'Udine de cet antique Raphaël. Cette hypothèse me sem-

(1) *Hist. anim.* VII, 38. ibique Jacobs.

(2) Diog. Laert. VII, 5. Ἀπὸ τῆς γραφῆς Πολυγνώτου Ποικίλη. — Suidas *voce* Πεισιανα... ἥτις ἀπὸ [τῆς γραφῆς] Πολυγνώτου [τοῦ] ζωγράφου Ποικίλη.

(3) *Ap.* Harpocr. *voce* Πολύγ.

(4) *In Cimon.* c. 4 fin.

ble propre à expliquer pourquoi, malgré une part aussi grande aux peintures du Pécile, puisqu'ils en auraient peint presque deux côtés sur trois, ces deux artistes disparaissent en quelque sorte devant le nom de Polygnote, qui semble rester seul investi de tout l'honneur de cette grande œuvre. Il est singulier que Pausanias, en décrivant ces peintures, ne nomme aucun de ces trois artistes, pas plus Polygnote que les autres (1). Peut-être était-il tellement convenu qu'elles étaient de Polygnote qu'il a cru inutile de le dire.

Quoi qu'il en soit, on voit qu'ici Pline était parfaitement bien informé; et pouvait-il ne pas l'être sur un fait si notoire, dont il avait pu prendre une connaissance personnelle en voyageant en Grèce? car il est bien peu probable qu'il n'eût pas vu cette Athènes, à laquelle tout Romain bien élevé devait au moins une visite.

J'ai dit que les expressions dont il s'est servi à l'égard de Polygnote ne peuvent s'entendre que de peintures murales; il en est de même de celles qui sont relatives à Micon. J'ajoute que la description de Pausanias ne peut également s'entendre que de cette manière; pas plus qu'au Théséum et au

(1) C'est seulement à propos de celles du mur d'appui du temple de Jupiter, qu'il dit que la bataille de Marathon, au Pécile, est de Panænus. (v, 11, 6.)

Lesché, il ne peut être question de tableaux attachés aux murs : «... Le portique même vous présente » d'abord les Athéniens rangés en bataille contre » les Lacédémoniens à OEnoë d'Argolide... Sur » le mur du milieu, les Athéniens et les Amazones » combattent.... Après les Amazones, on voit les » Grecs venant de prendre Troie ; et les rois assem- » blés à l'occasion de l'attentat d'Ajax contre Cas- » sandre.... Les derniers de la peinture (1) sont les » combattans à Marathon.... Hors de la bataille, » les Barbares sont en fuite, et se poussent les uns » les autres dans le marais. A l'extrémité de *la* » *peinture* (ἔσχατα δὲ τῆς γραφῆς), sont les vaisseaux » phéniciens et les Grecs tuant ceux des Barbares » qui veulent y monter.... » (2) Quoique cette description soit confuse, on conçoit cependant la distribution des peintures sur les trois parois du portique, lesquelles ont pu avoir une égale longueur (3). Sur la première en entrant, était la bataille rangée des Athéniens et des Lacédemoniens; sur la seconde paroi, celle du fond, ou, comme dit Pausanias, du milieu (ἐν τῷ μέσῳ τῶν τοίχων), il y avait deux sujets : la bataille des Amazones; la prise de

(1) Τελευταῖοι δὲ τῆς γραφῆς. Ici γραφή s'entend de la totalité. (Plus haut, p. 197.)

(2) Paus., I, 15.

(3) Plus haut, p. 161.

Troie, formant deux scènes, 1° les Grecs venant de prendre Troie; 2° le conseil des rois assemblés pour l'attentat d'Ajax; enfin sur la troisième paroi, la *dernière,* on voyait la bataille de Marathon, divisée en trois scènes, 1° la bataille, 2° la fuite des Barbares qui se poussent dans le marais, 3° les vaisseaux phéniciens et les Barbares y cherchant un refuge (1). Il est impossible, en lisant cette description, de ne s'en pas faire la même idée que des peintures de la Lesché, exécutées sur la paroi même, les sujets à côté les uns des autres, se succédant sans être séparés par des cadres, chaque grande paroi ne formant qu'une γραφή, qu'une seule peinture divisée en plusieurs scènes ou sujets.

Or, voyez comme en toute cette question, le sens des mots s'accorde avec la disposition des choses! Dans le grand nombre des textes où il est question du Pécile et de ses peintures, passages d'auteurs qui la plupart avaient vu le Pécile dans son état d'intégrité, on n'en saurait trouver un seul qui présente ces peintures antiques comme des tableaux. Partout, nous ne trouvons que des expressions qui reviennent au *Porticum pinxit* de Pline; jamais rien de pareil à πίνακας ἐν τῇ Ποικίλῃ ἔγραψε Πολύγνω-

(1) M. Siebelis (dans *l'Amalthea*, II, S. 252-254, et *ad Paus. h. l.*) me paraît entendre mieux cette disposition que M. Bœttiger (*Arch. d. Mal.*, S. 278.)

τος; toujours ϛοὰν ἔγραψε (1); ou bien γραφὴν ἐν τῇ Π. ἐποίησε (2). Cela est surtout frappant dans l'expression : ϛοὰ..... ὕϛερον δὲ ζωγραφηθεῖσα Ποικίλη ἐκλήθη (3), ou bien.... ἐπεψηφίσαντο γραφῆναι τὴν Πεισιανακτίαν ϛοάν (4). Enfin, Lucien qualifie le Pécile de κατάγραφος (5), qui indique assez clairement l'idée exprimée par tous les autres auteurs (6). Je

1) Diog. Laert. VII, 5. — Harpocr. et Suid. *voce* Πολύγν.

(2) Ainsi : ... Οὕτω λεγομένη διὰ τὴν ἐνοῦσαν γραφήν. *Schol.* Aristoph. *Lysistr.* v. 679,

(3) Suidas, *Vocc.* Ζήνων et Ϛοά.

(4) *Anonym. in argum. Miltiad. ap. Aristidem.* T. III, p. 531, 21. Dindorff.

(5) Lucian.. *Bis accus.* §. 18, t. II, p. 815.

(6) On a voulu m'objecter ce passage d'Eschine, où l'on pretend trouver la preuve que les peintures du Pécile étaient des tableaux : Προσέλθετε οὖν τῇ διανοίᾳ καὶ εἰς τὴν ϛοὰν τὴν Ποικίλην· ἁπάντων γὰρ ὑμῖν τῶν καλῶν ἔργων τὰ ὑπομνήματα ἐν τῇ ἀγορᾷ ἀνάκειται. « Transportez-vous par la pensée au « Pécile; car c'est dans l'Agora que sont consacrés les mo- « numens de tous vos exploits. » (Æsch. *contr. Ctesiph.* p. 575, Reisk.) Il m'est impossible d'apercevoir ici la moindre trace de ce qu'on croit y découvrir. L'orateur reporte la pensée des Athéniens sur les cippes, les Hermès, les statues consacrées dans l'Agora et les peintures du Pécile, qui en était voisin, où se voyaient les batailles des Athéniens contre les Amazones et contre les Perses. Or, de quelque genre que fussent ces peintures, l'orateur ne pouvait s'exprimer autrement. Plus bas, l'expression : ἐνταῦθα ἡ ἐν Μαραθῶνι μάχη γέγραπται, revient à celle dont tous les auteurs se servent. Il en est ainsi de Démosthène : καὶ ἔτι καὶ νῦν τῆς ἀνδραγαθίας αὐτῶν ὑπομνήματα ἡ ἐν τῇ Ποικίλῃ ϛοᾷ γραφὴ δεδήλωκεν. (*Contr*

ne veux point attacher trop d'importance aux paroles d'un poète; cependant, il est clair que l'expression de Perse, en parlant du Pécile, *illita Medis Porticus* (1), s'entendra mieux de peintures murales que de tableaux attachés aux murs.

Je viens au passage de Synésius qui rompt seul cet accord unanime. Cet auteur qui visita Athènes en 402 de notre ère, sous le règne d'Arcadius, fait une triste peinture de l'état de décadence où il trouva cette ville. Dans ce tableau exagéré où domine le ton déclamatoire, un judicieux critique, M. Clausen, dans son excellente Biographie de Synésius, reconnaît l'empreinte de l'esprit de parti, et le désir d'exalter, aux dépens d'Athènes, la gloire d'Alexandrie et de ses philosophes (2). A propos du Pécile, Synésius dit : « Le portique Pécile n'est plus Pécile..... le gouverneur de la » province a enlevé les tableaux sur bois, où Polygnote de Thasos avait déposé les fruits de son pinceau», *ὁ ἀνθύπατος τὰς σανίδας ἀφείλετο, αἷς ἐγκατέθετο τὴν τέχνην ὁ ἐκ Θάσου Πολύγνωτος* (3). Casaubon, qui le premier a cité ce passage (4), dit que les peintures

Neœr. p. 1377, Reisk.) Je ne connais pas d'exception à l'observation consignée dans le texte.

(1) *Satyr.* III, 53.

(2) A. B. Clausen, *de Synesio philosopho*, etc. Hafn., 1831, p. 36, note.

(3) *Epist.*, 135, p. 272, b.

(4) *Ad* Pers. *Satyr.* l. l.

ont été enlevées au commencement du règne d'Honorius et d'Arcadius. Rien ne peut faire présumer que cet enlèvement ait eu lieu précisément à cette époque. Mais M. Bœttiger (1) a tort de croire que ces peintures ont pu être enlevées *très-longtemps auparavant* (*weit früher*). Dans la lettre 54, Synésius dit que le gouverneur, en faisant ôter ces peintures du lieu où les stoïciens venaient philosopher, voulait rabaisser leur orgueil et leur insolence (2). On devine qu'il a dû y avoir là le motif de soustraire aux yeux des payens, les images qui les entretenaient dans des idées qu'on voulait proscrire; et l'on conçoit difficilement une pareille conduite avant la fin du 4e siècle. En effet, un passage d'Himérius (3), montre que, vers 360 ou même 380, on voyait encore dans le Pécile au moins la bataille de Marathon. Ainsi, tout porte à croire que l'enlèvement de ce qui subsistait encore, fut une des conséquences de l'édit de Théodose (en 391) contre le paganisme.

Quant au mot σανίδες, *planches de bois*, que Synésius emploie, il est clair (4); et l'on ne peut douter que Synésius n'ait cru que les peintures de Polygnote au Pécile avaient été exécutées sur des

(1) *Archæol. der Maler.* S. 281.

(2) Ἔπειτα ἐκώλυσεν αὐτοὺς ἐπὶ σοφίᾳ μεῖζον φρονεῖν. p. 190. c.

(3) Himer. *Orat.* x, 2.

(4) On trouve ce mot employé en opposition avec l'idée de peinture murale, dans ce passage de Théodoret : ζωγρά-

tableaux mobiles. Si les savans qui ont attaché une confiance explicite à ce passage avaient examiné, comme je l'ai fait dans les lettres précédentes, la question des peintures murales, ils auraient été frappés de voir combien il est en discordance avec toute l'antiquité; ils auraient alors vu la nécessité d'examiner de près ce témoignage, et de voir s'il n'est pas soumis à des chances d'erreur qui interdisent de le faire prévaloir sur tous les autres.

Synésius a visité Athènes; il a vu le Pécile; cela est certain. Mais il l'a vu déjà dépouillé de ses antiques peintures. Avaient-elles été effacées de la paroi même par le proconsul, ou bien avaient-elles été emportées? Voilà deux notions que le voyageur a pu confondre, d'autant plus que peu lui importait de quelle façon la chose s'était passée; il n'avait nul intérêt de s'en enquérir: pour son jeu de mots « le *Pécile* n'est plus *Pécile* » (litter. le *varié* n'est plus *varié*), il suffisait que les peintures n'y fussent plus. Le mode de disparition lui était indifférent; ainsi, rien de plus facile à comprendre de sa part que la confusion de ces deux opérations distinctes.

D'ailleurs, ces murs qu'il voyait dépouillés, il a pu croire réellement qu'ils avaient été autrefois

φοι μὲν σανίσι καὶ τοίχοις τὰς παλαιὰς ἐγγράφοντες ἱστορίας. *Hist. Eccles.* I, 1; et dans celui-ci de S. Jean Damascène: οὐ τὴν σανίδα τιμῶ, οὐ τὸν τοῖχον (*ap.* Combef. *in Bibl. Patr. nov. auct.* T. II, p. 673, c, d.

couverts de *tableaux*, par la raison que c'était alors la manière d'orner les *portiques*.

Chez les Grecs, c'était sur les parois même de ce genre d'édifices que l'on exécutait les peintures. Ce qui n'empêchait pas d'y déposer des offrandes de divers genres, des statues (1) et même des tableaux votifs ou de simple ornement. Le *Pécile* lui-même en reçut à plusieurs époques. Pausanias (2) y a vu encore les boucliers d'airain enlevés par les Athéniens sur les Scioniens en 425 (3), et sur les Lacédémoniens à Sphactérie, en 424, plus de 560 ans auparavant. On y avait déposé encore un tableau de Pamphile, relatif aux Héraclides (4); enfin, Sophocle y avait été représenté, jouant de la cithare dans le rôle de Thamyris (5). Ce sont là les seuls dont la mention nous ait été conservée, mais il pouvait y en avoir beaucoup d'autres. Ainsi les portiques, comme les temples, contenaient des peintures des deux genres.

Mais l'usage de réunir dans certains édifices publics des collections de tableaux, fut, à l'époque romaine, appliqué surtout aux *Portiques*, parfaitement disposés pour ce genre d'exposition. A Rome,

(1) Lucien. *Demonact.* 53. T. II, p. 392.

(2) Paus. I, 15, 4.

(3) Siebelis, *ad Philoch. fragmenta*, p. 60.

(4) Schol. Arist. *ad Plut.*, v. 385.

(5) *Ap. Anon. auct. vit. Sophoc.*, p. x, ed. Brunck. L'anonyme ne dit pas que le fait soit tiré d'Ister, ainsi que l'a cru M. Bœttiger (*Arch. der Mal.* S. 279.)

les Portiques de Pompée, de Philippe et d'Octavie étaient de véritables musées dont les murs furent ornés des plus beaux tableaux venus de la Grèce. Cet usage se rencontre encore à une époque plus récente dans le Portique de Naples où Philostrate suppose que se trouvaient les *tableaux* réels ou imaginaires qu'il a décrits (1). Nous avons des exemples de ces sortes de Musées en Grèce et en Asie, du moins à l'époque romaine. Là, les temples qui ne servaient plus au culte, les portiques qui n'avaient jamais été peints, ou qui ne conservaient plus leurs anciennes peintures, soit qu'elles fussent effacées, soit qu'on les eût enlevées (2), servirent alors à réunir les tableaux qu'on retirait des édifices ruinés : tel était l'*Héræum* de Samos, vieux temple, dont le vaste naos était devenu, au temps de Strabon, une grande *pinacothèque* (3); tels encore d'autres temples de la même ville renfermant des tableaux et des statues des meilleurs maîtres : tels enfin les portiques autour du temple de Jupiter Sauveur au Pirée, qui formaient aussi une sorte de pinacothèque, où se trouvaient les ouvrages d'illustres peintres (4).

(1) V. la note Gg.

(2) Plus haut, p. 87, n.

(3) Strab. XIV, 637. — Il renfermait aussi des statues (Pausan., VI, 3, 15).

(4) Strab. IX, 396. Il faut prendre garde de confondre,

Synésius, qui n'avait pas vu les peintures de Polygnote, et qui vint à Athènes lorsqu'elles n'y étaient plus, a pu croire, d'après l'usage de son temps, qu'elles consistaient en tableaux attachés aux murs, d'autant mieux que le proconsul a dû enlever en effet de véritables tableaux, puisqu'il y en avait parmi les ornemens du Pécile.

On s'est étonné, non sans raison, de ce que les peintures de Polygnote et de Micon se fussent conservées jusqu'à une époque voisine de celle de Synésius. Il est certain que quand on pense au triste

comme on l'a fait (Jacobs, *vermischte Schriften* III, s. 469), ces édifices, devenus des musées avec les temples qui contenaient des peintures soit murales, soit sur bois, pour leur ornement, ou comme expression d'un vœu accompli. On ne peut pas mettre l'Heræum de Samos sur la même ligne que le Pécile, l'Anacéum, l'Érechthéum, les Propylées, etc. C'est confondre deux choses fort distinctes. Malgré les ingénieuses observations de M. Quatremère de Quincy, j'hésite encore à mettre au rang de ces temples convertis en musées, l'Héræum d'Olympie (voy. *Jupiter olympien*, p. 186-188); j'ai peine à croire que cet édifice fût, au temps de Pausanias, réduit à la condition d'un dépôt d'antiquités. Il était encore consacré au culte de la déesse, lequel subsistait avec ses diverses cérémonies, puisque les *seize femmes* continuaient à exercer leurs fonctions religieuses. (Paus. V, 16.) Ce temple hérita, par suite peut-être de la célébrité dont il jouissait, des offrandes déposées dans des édifices tombés en ruines; on l'embellit, par exemple, de deux statues tirées, l'une du Philippéum (Pausan. V, 17, 4), l'autre du trésor des Mégariens (id. VI, 19, 8). Mais il n'avait probablement pas encore perdu sa qualité d'édifice sacré pour devenir un simple dépôt.

état où étaient déjà, du temps de Pausanias, les peintures murales du Théséum, de l'Erechthéum et d'autres édifices, dont une partie était effacée (1), on doit croire qu'il en restait peu de chose deux siècles et demi après, et qu'elles ne devaient pas beaucoup mériter la colère du gouverneur d'Athènes. On peut donc présumer qu'à la place de celles de ces anciennes peintures que le temps effaçait, on avait successivement, selon l'usage, augmenté le nombre des tableaux le long des murs du portique; et quand le gouverneur voulut priver ce lieu célèbre des objets qui formaient encore un centre de réunion pour les payens, il eut à enlever plus de tableaux qu'il n'eut à effacer d'anciennes peintures. Lorsque Synésius, à son arrivée à Athènes, visita le fameux Pécile, ne voyant plus aucune des peintures dont ce nom supposait l'existence, il demanda ce qu'elles étaient devenues; on lui répondit que le gouverneur les avait fait enlever. On disait plus d'à-moitié vrai. Et Synésius, tout entier à ses souvenirs classiques, appliqua cet enlèvement aux seules peintures de Polygnote.

Quiconque réfléchira à l'ensemble des faits exposés dans les lettres précédentes, demeurera convaincu que l'une ou l'autre de ces erreurs, peut-être toutes les deux, affectent l'opinion de Syné-

(1) Plus haut, page 119.

sius, qui parle de ce qui n'existait plus, de ce dont il ne restait, de son temps, que la place.

C'est donc là un de ces témoignages qu'on ne peut pas admettre tels qu'ils nous ont été transmis, et dont il convient de discuter l'exactitude, au moins dans les détails où l'erreur est possible. Les deux savans archéologues qui l'ont pris l'un après l'autre, sans examen, pour base principale de leur opinion, ne se sont pas conformés aux règles d'une saine critique : il en est de même à l'égard des tableaux enlevés du temple de Syracuse, dont ils ont voulu faire une autre preuve décisive. Ces deux pivots de leur discussion s'écroulent devant l'ensemble des faits que nous a transmis l'antiquité.

(1) Plus haut, p. 136 et suiv.

LETTRE QUATORZIEME.

EXPLICATION DU PASSAGE DE PLINE : *NULLA GLORIA ARTIFICUM EST, ETC.* — CONCLUSION DES LETTRES PRÉCÉDENTES SUR LES PEINTURES DANS LES MONUMENS PUBLICS.

J'ai passé en revue, Monsieur et ami, toutes les objections ; je les ai toutes examinées, et n'en ai dissimulé aucune. Pour achever la discussion, en ce qui concerne les édifices publics, il me reste à expliquer le fameux passage de Pline dont il a été plusieurs fois question, et dont le docte archéologue, après M. Bœttiger, a fait un des plus forts argumens en faveur de sa thèse. « Il faut donc s'en » tenir, dit-il, à cette opinion de Pline qu'*aucun* » *fait ne vient infirmer, et que tous les té-* » *moignages tendent à justifier*; c'est à savoir, » que la *seule peinture qui procura de la gloire*, » la peinture grecque par excellence, fut celle qui » s'exécuta sur des tables de bois. *Sed nulla gloria* » *artificum est, nisi eorum qui tabulas pinxere* » (p. 488 ou 24). » Quand Pline aurait dit (1) ce

(1) XXXV, 37, p. 702, 20 sq.

qu'on lui fait dire, nous n'aurions là que son propre jugement, qui ne pourrait pas prévaloir contre les faits ; mais il a certainement voulu dire autre chose ; et son opinion ne se rapporte nullement à la peinture sur les parois des grands édifices.

D'abord, et indépendamment du sens littéral du passage, n'était-il pas difficile de se persuader que Pline se soit contredit au point d'émettre une proposition aussi absolue ? C'est lui qui nous a parlé des peintures murales d'Ardée, de Lanuvium et du temple de Salus qu'il déclare admirables ; de celles de Polygnote à Thespies, de Panænus à Elis, de Protogène à Delphes et à Athènes : tous ces ouvrages, célèbres selon lui-même, seraient un démenti à l'assertion *qu'il n'y avait de gloire que pour les peintres de tableaux*. D'ailleurs, comment une belle peinture adhérente aux parois d'un temple fameux et fréquenté, d'un portique, d'un tribunal, où chaque jour se pressait la foule du peuple, n'aurait-elle produit aucune *gloire* à son auteur ? Pourquoi ne serait-elle pas devenue aussi fameuse que les statues qui restaient fixées à la même place, que la Minerve du Parthénon, le Jupiter d'Olympie, la Vénus de Praxitèle, si connue dans le monde entier, pour laquelle tant de gens veraient à Cnide (1).

(1) [illegible]

et ce fameux Cupidon qui seul attirait les voyageurs à Thespies (1)?

Quoique Pline soit, comme tous les compilateurs, sujet à beaucoup de contradictions, celle-ci serait un peu forte, et trop déraisonnable pour qu'on ne craigne pas de la lui imputer légèrement. Je crois que si, au lieu de s'en tenir à la première phrase du passage, on avait lu le passage entier, ou même si l'on avait achevé cette première phrase, on aurait beaucoup hésité à lui attribuer une pareille inconséquence.

Pline vient de décrire le genre de peintures dont le romain Ludius, au temps d'Auguste, embellissait les murs des *maisons*. Il vient de dire que cet artiste y introduisit l'usage de peindre des paysages, des maisons de campagne, des bois, des ports, des marines, des scènes familières, etc., peintures des plus agréables et qui ne coûtaient pas cher (*blandissimo aspectu*, *minimoque impendio*).

C'est après cette énumération qu'il ajoute : *sed nulla gloria artificum est*, voulant dire que les peintures murales (*parietum picturæ*) des *maisons* n'apportaient aucune renommée aux artistes, et qu'ils mettaient leur gloire aux seuls tableaux mobiles peints à loisir dans l'atelier, qui se transpor-

(1) *Propter [illegible]*

taient dans les contrées les plus éloignées, recherchés par les gens riches de tous les pays. Ils dédaignaient donc *de peindre les murs* (*non enim parietes excolebant*) non pas les *murs en général*, comme on l'a cru, mais ceux des *maisons particulières*, et ce qui le prouve ce sont les deux mots qui suivent *excolebant*, savoir *dominis tantum*, lesquels expliquent clairement la pensée de Pline.

Voici le passage de suite : *sed nulla gloria artificum est, nisi eorum qui tabulas pinxere, eoque venerabilior antiquitatis prudentia apparet... Non enim parietes excolebant dominis tantum.* « Mais la renommée n'est que pour les artistes » qui ont fait des tableaux [d'atelier] ; et c'est » en quoi la sagesse de l'antiquité se montre plus » vénérable. Car les anciens artistes ne décoraient » point des murs pour le *seul plaisir des maîtres* » [*d'une maison*].»

Ainsi, il est question là, non des murs des édifices publics, mais des *édifices privés*. Pline veut dire que les grands artistes dédaignaient d'enfouir leur talent dans des maisons, où le propriétaire pourrait à son gré les priver d'une publicité à laquelle ils attachaient le plus grand prix. Il complète sa pensée en disant : *nec domos* (*excolebant*) *uno in loco mansuras, quæ in incendiis rapi non possent*, « ils ne » décoraient pas des maisons qui, fixées à une seule » place, ne pouvaient être soustraites aux ravages

» d'un incendie. » Cela est clair. Un artiste habile craignait qu'en rendant ses ouvrages adhérens aux murs d'une maison, ils ne suivissent le sort de cette maison, et ne fussent consumés dans les incendies auxquels elle était exposée; tandis qu'un tableau sur bois pouvait facilement être enlevé et sauvé de la flamme, comme les autres meubles précieux.

Pline cite deux exemples : 1° *Casula Protogenes contentus erat in hortulo suo.* « Protogène se » contentait d'une petite maison dans son petit » jardin. » Ce n'était certes pas aux murs d'une maisonnette, que ce grand peintre aurait voulu confier un de ces ouvrages auxquels il mettait tant de temps et attachait tant de prix. 2° *Nulla in Apellis tectoriis pictura erat.* « Sur l'enduit des parois » de la maison d'Apelle, il n'y avait aucune peinture.» L'ensemble du passage montre qu'ici Pline veut parler de peintures de prix, car sans doute, il n'a pas prétendu qu'il n'y en eût dans cette maison d'aucune sorte, pas même de simple décoration. Il suit sa pensée, qui est qu'Apelle attachait trop de prix aux productions de son pinceau, pour les rendre adhérentes aux murs d'une maison périssable; voilà pourquoi Pline ajoute : *nondum libebat parietes totos pingere.* « On n'avait point encore la manie de peindre » des murailles entières (bien entendu *dans les* » *maisons*).» Pline avait sous les yeux les grands ouvrages en peinture murale, qui s'exécutaient de

son temps. D'après quelques compositions admirables et de grande dimension, qui existent sur les murs dans les maisons de villes du 3e ordre, telles qu'Herculanum et Pompéi, et par les peintures découvertes dans une maison antique à la villa Négroni, nous pouvons présumer quelles grandes et belles pages devaient orner les habitations des riches dans la capitale de l'empire à la même époque. Voilà ce qui, selon Pline, ne se faisait point en Grèce du temps de Protogène et d'Apelle. Les grands artistes réservaient alors les merveilles de leur talent pour les tableaux qui pouvaient facilement se transporter partout, et devenir non la propriété exclusive d'un particulier, mais celle d'une ville entière dont ils auraient tous les citoyens pour spectateurs; et c'est en effet par cette pensée que Pline termine tout le passage : *omnium eorum ars urbibus excubabat, pictorque res communis terrarum erat.* « Leurs tableaux avaient les villes » mêmes pour séjour; et un peintre devenait ainsi » la propriété du monde. »

Sans doute, il y a dans tout le passage cette recherche de la phrase qui est un des défauts de Pline. Cependant la suite de ses idées me paraît très-facile à saisir; il ne tire ses exemples que de l'époque Alexandrine, qui est celle où la peinture sur tables mobiles, par des raisons indiquées plus haut (1), prit tant d'extension et de développemens

(1) Page 134.

Rien là n'est relatif aux grandes peintures des temples et autres édifices publics, faites par les anciens artistes. La phrase *nulla gloria artificum* etc. ne se rapporte nullement à eux : Pline n'a pas pu dire, et en effet il n'a pas dit, qu'il n'y avait eu aucune gloire pour les Polygnote, les Micon, les Panænus, les Pausias, les Aristoclide, à embellir de chefs-d'œuvre les grands monumens de la Grèce; car leurs peintures étaient aussi célèbres en ce genre, et attiraient autant de curieux que les sculptures des Phidias, des Alcamène et des Praxitèle. Il n'y a donc nulle contradiction entre cette phrase et les exemples illustres que Pline a cités lui-même : dès lors, il faut cesser de vouloir y trouver une preuve que les anciens artistes n'avaient pas peint les murs des édifices publics; puisqu'il y est question de toute autre chose.

Ici, Monsieur et ami, se termine ce que j'avais à dire de l'emploi de la peinture murale dans les édifices publics de la Grèce. J'ai exposé avec le plus d'ordre qu'il m'a été possible, tous les faits de cette question délicate et compliquée; vous pouvez voir que le résultat de cette recherche et de cet examen attentif est, dans l'ensemble, conforme à l'opinion que vous vous en étiez faite. Cette opinion n'est

donc plus, comme on l'avait prétendu, une *illusion complète*, une *erreur opiniâtre*, *excusable* seulement au temps de Winckelmann, et *contre laquelle s'élève l'antiquité tout entière.* Non; c'est maintenant une théorie historique, conforme à toutes les vraisemblances d'abord, appuyée ensuite sur les preuves directes les moins équivoques, enfin sur toutes les inductions les moins incertaines; une théorie *en faveur de laquelle l'antiquité tout entière se lève.*

Il me reste maintenant à suivre l'emploi de la peinture murale dans la décoration des édifices funéraires et des maisons des particuliers. Question subsidiaire, il est vrai, mais liée pourtant à la question générale, et dont l'examen complétera l'ensemble de faits exposé jusqu'à présent. Votre savant adversaire a étendu son opinion à ces deux autres espèces d'édifices; il veut aussi que la peinture murale ne leur ait été appliquée, dans les temps anciens, que pour de simples ornemens de décoration.

Je crois qu'il a été dans l'erreur sur ce point, comme sur tout le reste; c'est ce qui résultera des lettres suivantes.

LETTRE QUINZIEME.

OBSERVATIONS GÉNÉRALES SUR LES PEINTURES MURALES A L'INTÉRIEUR DES TOMBEAUX, DANS LES DIVERS PAYS SOUMIS A L'INFLUENCE DES ARTS DE LA GRÈCE.

Une fois qu'il est bien établi que les anciens ornaient de peintures murales l'intérieur de leurs grands édifices, et principalement les édifices sacrés, on ne saurait douter qu'il n'en fût de même pour d'autres monumens, surtout pour les tombeaux, du moins lorsque leur disposition permit de les orner de cette manière.

Tel était le respect des anciens pour les morts, qu'ils les regardaient comme élevés, par le trépas, au-dessus de la nature humaine; ils les honoraient du nom de *héros*, et leur faisaient des sacrifices particuliers (ἐναγισμός). De là le mot *héroon* (ἡρῷον), employé pour désigner les tombeaux, qui devenaient un objet sacré, une sorte de sanctuaire; aussi le caractère de leur architecture leur donnait généralement une analogie frappante, souvent même une ressemblance presque complète, avec celle des temples ou des chapelles. Il est donc à peine besoin

de faits directs pour démontrer que les *tombeaux*, comme les *temples*, ont dû être ornés de peintures. Ces faits sont une conséquence du même principe.

Mais, de même que pour les temples la *peinture* était *historique* et non de pur décor, c'est-à-dire destinée à *illustrer* l'édifice par des sujets liés à sa destination ; celles des tombeaux devaient offrir des sujets relatifs soit au défunt, soit aux cérémonies funèbres. C'est là ce que les faits établissent avec certitude.

Votre adversaire dit dans son résumé, « que la peinture sur mur fut *restreinte à une certaine* » *classe d'édifices* tels que les *tombeaux* et les » *monumens funéraires*.... mais sans que la *peinture historique* ait jamais été comprise dans ce » genre de travaux (p. 491 ou 28) ». Il a été démontré dans les lettres précédentes que la peinture murale *ne fut pas restreinte* aux tombeaux et aux maisons particulières. Quant à l'assertion, que ce genre de peinture, même ainsi restreint, aurait été borné à la partie *décorative*, sans que la peinture historique y ait jamais été comprise, elle est tellement contredite par l'espèce des *peintures* qui ornent les tombeaux (ce que le savant antiquaire connaît aussi bien que personne, ce dont il a parlé lui-même un peu plus haut), qu'il convient de la regarder comme non avenue. Il a évidemment dit ici beaucoup plus qu'il ne pense et ne voulait dire

Enfin, de même que les plus grands peintres de l'ancienne Grèce ont orné de leurs œuvres l'intérieur des édifices sacrés, il faut s'attendre qu'ils en auront fait autant des monumens funéraires, du moins, quand leur ouvrage pouvait rester au grand jour, et n'être point enfoui dans l'obscurité d'une tombe impénétrable. C'est encore là ce qui est démontré par des passages de Pausanias dont votre savant adversaire n'a point compris le vrai sens, et par plusieurs autres qu'il n'a point cités : leur sens bien établi vient encore à l'appui de la solution présentée dans les lettres précédentes.

Il y aurait ici une belle occasion de refaire un traité complet sur les tombeaux des anciens et je sais des antiquaires qui ne l'auraient pas manquée. Je préfère, pour moi, renvoyer ceux qui veulent se former là-dessus des idées exactes aux ouvrages de MM. Hirt (1), Stieglitz (2), Quatremère de Quincy (3); et, en ce qui concerne les tombeaux de l'Etrurie, à l'ouvrage du professeur Orioli (4) et à plusieurs excellens articles insérés dans les Annales de l'Institut archéologique, parmi lesquels se dis-

(1) *Gesch. der Bauk.* III, S. 335, ff.
(2) *Arch. der Bauk.* X Abschn. III, S. 45, ff.
(3) *Dict. d'Architect.*, t. II, p. 583-590.
(4) *Dei sepolcrali edif. dell' Etruria, etc.* Peligr. Fiesol. 1826.

tinguent ceux de MM. Kestner, Knapp (1) et Albert Lenoir (2).

Selon la méthode suivie dans ces lettres, je me bornerai aux points qui ne sont pas connus, ou qui ne le sont qu'imparfaitement, et encore lorsqu'ils tiennent à la question dont je m'occupe.

Je n'ai donc que peu de mots à dire sur les peintures murales découvertes dans les tombeaux de l'Italie moyenne, et qui, par leurs époques diverses, attestent l'existence du même usage pendant une longue suite de siècles.

Ces peintures se trouvent dans des tombes creusées sur le flanc de ravins escarpés, soit qu'elles aient été toutes pratiquées à dessein, soit qu'on ait mis à profit pour quelques-unes et régularisé des excavations plus anciennes. Ces grottes sont ornées d'une façade, où se montre parfois le goût étrusque (3), mais où domine le plus souvent celui de l'architecture grecque; elles ont l'aspect d'un petit temple, ou chapelle, surmonté d'un fronton avec frise dorique, denticules et triglyphes, le fronton ayant parfois contenu des figures (4). Le tom-

(1) T. I, p. 101, seg.

(2) T. IV, p. 254-284.

(3) Orioli, *ouvrage cité*, tav. 3-7.

(4) *Id.*, tav. 10. — *Monum. inediti, etc.*, tav. XLVIII. — *Annal. dell' Inst.* IV, p. 284-295.

beau des Nasons offrait la façade d'un temple à quatre pilastres corinthiens.

Ce genre de tombes, décorées d'après le même principe, se retrouve diversement modifié, à toutes les époques, et dans d'autres pays où la civilisation grecque avait pénétré. Il suffira de rappeler les tombeaux de la Carie (1) et de la Cyrénaïque, dont les façades ont tant d'analogie dans les deux contrées, offrant tantôt une simple frise dorique, tantôt cette même frise surmontée d'un fronton, et présentant l'aspect d'un temple *in antis*, distyle, tristyle ou tétrastyle (2); monumens d'époques diverses, les uns antérieurs, et de beaucoup, à la domination romaine; les autres construits pendant la durée de cette domination, sans que le principe eût le moins du monde changé. C'est qu'en effet les modifications apportées dans les arts par le goût romain furent en tout très-légères, et n'affectèrent que la forme ou le style. Aussi l'architecture extérieure de ces cryptes funéraires a pu suivre les variations du goût; mais on y retrouve partout les traces d'une origine commune. L'observation s'applique même aux tombeaux de la Syrie et de Palmyre, comme à ceux de la Nécropole de Pétra, récemment dessinés par MM. Linant et

(1) Choiseul-Gouffier, *Voyage pittor.* I, pl. 68.
(2) Pacho, *Voyage en Cyrénaïque*, pl. 32, 37, 40, 43, 47.

Léon de Laborde; leurs façades tantôt simples et pures (1), tantôt d'une architecture tourmentée (2), qui atteste à la fois un luxe extraordinaire et la décadence du goût, doivent se rapporter à des époques fort éloignées les unes des autres, jusqu'à celle qui a précédé immédiatement le christianisme.

La communauté d'origine et de goût se montre aussi évidemment dans les peintures dont les parois intérieures de plusieurs de ces cryptes ont été décorées. Celles de l'Etrurie attestent également des époques très-diverses. Par exemple, à Corneto, les peintures de la tombe découverte par MM. de Stackelberg et Kestner (3) sont du style des plus anciens vases peints. Sans croire qu'elles soient de peu d'années postérieures à la colonie de Démarate en Italie, comme on l'a dit, ce qui en placerait l'exécution au 7e siècle avant notre ère, on ne fera pas difficulté d'admettre qu'elles peuvent être contemporaines des œuvres de Gorgasus et de Da-

1 [illegible]
2 [illegible]
3 [illegible]

mophilus vers 480 ou 490. D'autres grottes, comme celles de Marzi et de Querciola, sont d'une époque plus récente, quoique encore assez ancienne (1); d'autres enfin, ainsi que le prouve le style de leur exécution, ont été peintes sous les premiers empereurs (2), comme les peintures de la pyramide de Cestius, celles du tombeau des Nasons, celles des sépulcres découverts en d'autres endroits de Rome, et de deux tombeaux de la Cyrénaïque, dont les dessins, donnés par M. Pacho (3), représentent des épisodes de la vie du mort, des chasses, des combats de gladiateurs, sujets analogues à ceux du tombeau de Scaurus à Pompéi. L'usage continua de subsister dans les premiers siècles du christianisme; ainsi qu'on peut le voir par les peintures des catacombes de Rome, et celles qui ornent deux grottes sépulcrales de la Cyrénaïque.

Je me borne à ces exemples, auxquels tant d'autres pourraient être ajoutés; parce qu'ils suffisent pour établir le seul fait qui m'intéresse en ce moment; à savoir que l'usage des peintures murales *historiques* dans l'intérieur des tombeaux, a sub-

(1) *Mon. dell' Instit.* T. [illegible] — V. le Rapport et explications de MM. Gerhard, Raspi, Manzi et [illegible], dans les *Annali* [illegible], t. III, p. [illegible].

(2) [illegible] *Etruria*, etc. p. [illegible].

(3) [illegible]

sisté pendant une longue suite de siècles, non seulement en Italie, mais dans d'autres contrées soumises à l'influence de l'art grec. Pour les plus anciens temps auxquels on puisse remonter, la nature des sujets et le style de leur exécution attestent, aussi bien que leur architecture, l'impulsion directe des arts et des usages de la Grèce. Ainsi, pour les peintures des grottes funéraires, comme pour celles des anciens temples en Italie, nous ne pouvons méconnaître la main qui les a exécutées ou qui en a dirigé l'exécution.

Les faits marchent ici, comme sur les autres points, parfaitement d'accord avec la théorie; ils se lient et s'enchaînent; ils sortent les uns des autres par une suite d'inductions naturelles. Les peintures murales historiques des temples prouveraient qu'il a dû s'en trouver dans les tombeaux, quand celles-ci n'existeraient pas et réciproquement. La constance de cet usage se montre telle, que quand même on n'en trouverait d'exemples que sur des monumens d'une époque récente, on pourrait conclure hardiment qu'il a dû y en avoir sur ceux de l'époque la plus ancienne; or, précisément on a de ces exemples pour des monumens séparés par des intervalles de six ou sept siècles. J'en fais l'observation, parce qu'elle prouve la légitimité de toutes nos dé-

(1) Pacho, pl. 51 à 55.

ductions, et qu'elle affermit le terrain des analogies sur lesquelles s'établit la discussion de plusieurs points importans de la question présente. Votre savant adversaire, en parlant des excavations sépulcrales découvertes en divers points de la Campanie, ornées de *peintures murales*, dit qu'étant d'une époque moins ancienne, *elles ont moins d'importance* (p. 370 ou 9) : je pense qu'elles en ont autant que toutes les autres; parce que, quelle que soit leur époque, elles tiennent toujours à l'usage ancien, dont l'existence n'est point contestée, et dont elles attestent la permanence. J'aurai bientôt occasion d'appliquer cette observation à des monumens d'un autre genre.

Je viens maintenant aux textes anciens qui peuvent se rapporter à l'usage de peindre les murs intérieurs ou extérieurs des tombeaux dans la Grèce proprement dite.

LETTRE SEIZIÈME.

SUR L'USAGE DE PEINDRE DES SUJETS A L'EXTÉRIEUR DES TOMBEAUX. — PASSAGES DE PAUSANIAS, DE PLINE ET DE L'ANTHOLOGIE EXPLIQUÉS.

D'après l'origine grecque bien constatée des monumens trouvés en Italie et en diverses contrées où l'art et les usages grecs avaient pénétré, on ne saurait douter que, dans la Grèce proprement dite, il n'y eût des tombeaux de ces divers genres et de toutes ces formes, ornés d'après les mêmes principes. La Grèce a dû renfermer de ces cryptes plus ou moins vastes et profondes dans les contrées où le flanc des ravins, naturellement coupé dans le tuf, offrait une masse facile à excaver. Mais là où l'escarpement, formé dans le calcaire ancien et à couches inclinées, rendait les excavations trop dispendieuses, ou bien lorsqu'on voulait placer les tombeaux dans le voisinage des villes, sur le sol même des plaines et des vallées, on dut avoir recours à cette variété de stèles, de tombes couvertes, de grandes constructions, dont la Cyrénaïque

par exemple, nous offre un si grand nombre de modèles; des cavités creusées au-dessous, dans les calcaires grossiers qui affleurent le sol, ou pratiquées dans la masse du monument, lorsqu'elle pouvait suffire, recevaient les corps, les sarcophages qui les renfermaient, les urnes dans lesquelles étaient déposés les ossemens ou les cendres des morts. C'est, en général, de cette seconde espèce qu'ont été les tombes de Vulci, creusées dans le sol même de la plaine (1) et dont chacune a dû être surmontée d'une stèle, ou d'un édicule renversé et détruit de bonne heure; ce qui a dérobé la connaissance du caveau sépulcral qui était dessous; c'est pour cette raison que la plupart d'entre elles, ayant échappé aux spoliateurs, renferment encore tous les objets qu'on y avait déposés (2); tandis que celles de Tarquinii, taillées dans le flanc de la montagne, et trahies par les façades qui en marquaient l'entrée, ont été toutes violées, peut-être dès le quatrième siècle de notre ère.

On a déjà observé (3) que la Grèce paraît n'avoir jamais renfermé de ces vastes constructions, telles que le tombeau de Mausole, dont les anciens ad-

(1) Albert Lenoir, dans les *Annal. dell' Inst.*, t. IV, p. 262.
(2) Millingen, *on the late discoveries in Etruria*, p. 7.
(3) Quatremère de Quincy, *Dict. d'Arch.*, t. II, p. 586, col. 1.

miraient la richesse et la grandeur, ou comme ces énormes masses qu'éleva la magnificence impériale, sous le nom de Mausolées et de Septizones. Il est certain qu'excepté plusieurs de ces tumulus, soutenus à leur base par une ceinture de pierre (1), comme il en existe encore en Grèce (2) et en Etrurie (3), Pausanias ne cite aucun monument funéraire remarquable par sa grandeur; ceux dont il parle sont des stèles, des colonnes ou des édicules qui n'attirent son attention que par les représentations sculptées ou peintes dont on les avait ornées, ou par le nom des personnages auxquels ils appartenaient ou étaient supposés appartenir. La seule fois qu'il lui arrive de parler de tombeaux admirables, il va chercher ses exemples hors de la Grèce; c'est le tombeau de Mausole à Halicarnasse, et celui d'Hélène, femme du roi de l'Adiabène, à Jérusalem (4). Il paraît donc que les républiques

(1) Ce qu'il exprime par les mots τάφος περιεχόμενος κύκλῳ κρηπίδι (II, 29, 9), ou γῆς χῶμα λίθου κρηπίδι, ἐν κύκλῳ περιεχόμενον (VIII, 16, 3), ou περιῳκοδομημένος λίθοις (VI, 21, 3. — Cf. Casaub. *ad* Suet. *Ner.* c. 33.

(2) W. Gell, *Itiner. of Morea*, p. 168. — *Narrative of a Journ. in Morea*, p. 384.

(3) Micali, *Monumenti, etc.*, pl. LXII; *Monum. dell' Instit.*, pl. XLI.

(4) *Id.* VIII, 16, 4. C'était un soubassement sur lequel s'élevaient trois pyramides (Joseph. *Hist. Jud.*, XIX, 2, 5. Cf. Hirt, *Gesch. der Bauk.* II, 319.) La porte mécanique

grecques réservèrent toute leur magnificence pour les monumens publics; d'ailleurs les particuliers n'y étaient pas assez riches pour suffire à ces vastes monumens qui exigeaient les ressources d'une puissance toute royale, quand même il n'aurait pas existé des lois somptuaires pour réprimer les écarts d'une vanité (1) qui aurait trop blessé l'égalité républicaine. L'existence de ces lois, certaine pour Athènes (2), est probable pour les autres états soumis à une constitution analogue, et Platon en a reconnu la nécessité (3). Les tombeaux des personnages héroïques, des anciens rois grecs ou de leur famille, tels que Danaüs, Phoronée (4) et sa femme, Atrée, Agamemnon, Clytemnestre (5), Oreste (6), Lélex (7), Nestor (8), etc., qu'on montrait encore dans la Grèce au temps de Pausanias, sont cités par cet auteur, sans aucune remarque sur leur beauté ou leur grandeur : il ne fait d'excep-

dont parle Pausanias a dû être pratiquée dans le soubassement.

(1) Quatremère de Quincy, endroit cité.

(2) Cic. *Legg.*, II, 25.—Sam.Pet., *Legg. Att.* VI, 8, p. 596, ed Wessel.

(3) Plat. *Legg.*, XII, 9, p. 958; et 476, ed. Ast.

(4) Paus., II, 20, 3, 6.

(5) *Id.* II, 16, 6, 7.

(6) *Id.* III, 11, 10.

(7) *Id.* I, 44, 3.

(8) *Id.* IV, 36, 2

tion que pour celui d'Æpytus, tumulus avec base de pierre (1), et le cénotaphe érigé aux guerriers morts dans le combat entre Acrisius et Prœtus, et qui avait la forme d'une pyramide (2); mais c'étaient pour la plupart des monumens commémoratifs, ou des tombeaux qui, dénués d'inscription indiquant leur destination véritable, furent par la suite, au gré des exégètes, attribués à des personnages célèbres dans les traditions des lieux où ces monumens étaient situés: tels étaient, entre autres, ces tumulus qui se voyaient sur les routes de Mantinée à Orchomène, et que les gens du pays prétendaient être les tombeaux de Pénélope et d'Anchise, se fondant sur les plus invraisemblables traditions (3).

Les inductions tirées du texte de Pausanias sont confirmées par le genre de monumens funéraires qu'on découvre encore maintenant en Grèce; ils consistent principalement en stèles de toutes sortes et en sarcophages de diverses formes. Les monumens un peu plus considérables et plus riches, comme celui de Philopappus à Athènes, sont d'une époque récente. Ce n'est que dans un petit nombre

(1) Paus. VIII, 16, 2, 3.

(2) *Id.* II, 25, 7. — Certes le tombeau d'Atrée, qu'il cite, méritait bien de sa part quelques remarques. Voir les observ. de M. Welcker dans le *Rheinisch. Mus.* 1834, S. 471 ff.

(3) Paus. VIII, 12, 6, 8.

de localités, à Égine et à Milo (1), par exemple, qu'on a trouvé des grottes comme celles de Corneto, ou des caveaux creusés dans le sol (2) semblables à ceux de Vulci, tantôt enduits seulement d'une teinte plate, tantôt offrant des peintures à sujets. La rareté de ce genre d'excavations dans la Grèce s'explique par la nature du terrain qui les rendait presque partout trop difficiles et trop dispendieuses (3).

Il est de fait qu'on n'aperçoit dans Pausanias *aucun indice* de tombeaux semblables. En trois circonstances, il parle de tombes *ornées de peintures;* mais ces peintures n'ont pu être que l'embellissement *extérieur* de monumens funéraires construits au-dessus du sol. Votre savant adversaire les a prises pour des peintures à l'*intérieur* de ces monumens. « Il a existé dans la Grèce même, dit-il, des tom-
» beaux qu'on sait avoir été *intérieurement* ornés
» de peintures que je serais assez disposé à croire
» exécutées sur mur (p. 274 ou 9). » Je pense qu'il s'est complétement trompé à ce sujet. Pausanias n'aurait pu voir ces *peintures intérieures*, que si les monumens eussent été violés de son temps; mais le paganisme, encore florissant, continuait d'environner les monumens sépulcraux de la vénération publique,

(1) Renseignement communiqué par M. Blouet.
(2) Boblaye, *Description d'Égine*, p. 48-49.
(3) Voir la note III.

et les lois les plus sévères garantissaient leur conservation. Aussi, rien dans tout son voyage ne permet de supposer qu'il ait jamais *pénétré* dans aucun des tombeaux dont il a fait mention, et qu'il ait vu autre chose que leur *extérieur*. Cela est si évident pour les trois passages cités par le docte antiquaire, qu'on s'étonne qu'il ait pu s'y méprendre; le fait n'est pas moins clair pour d'autres exemples qui lui sont échappés. Toutes ces indications, liées intimement à la question qui nous occupe, sont loin d'avoir été approfondies comme elles devaient l'être.

Le premier passage de Pausanias se rapporte à un tombeau situé sur la route de Bura à Égire, en Achaie, à peu de distance du Crathis. .... Σῆμά τε ἐν δεξιᾷ τῆς ὁδοῦ, καὶ ἄνδρα εὑρήσεις ἐπὶ τῷ μνήματι, ἵππῳ παρεστῶτα, ἀμυδρὰν γραφήν (1) : « A droite de la » route est un tombeau ; *et sur ce monument* vous » voyez un homme debout auprès d'un cheval, » peinture presque effacée.» Le savant archéologue a traduit *et dans ce tombeau;* il a pensé en conséquence que cette peinture *dégradée existait sur le mur intérieur du monument* (p. 369 fin, ou 10) (2).

(1) Paus., VII, 25, 13.—V. la note N sur ἐπὶ τῷ et ἐπὶ τοῦ.

(2) Le savant antiquaire prête à Dodwell une faute qu'il n'a pas commise. « Le traducteur latin, dit-il, a autorisé Dod- » well à voir ici une *statue équestre* (an equestrian figure).» Mais *equestrian figure* signifie une *figure*, non une *statue équestre* ; et l'on ne peut douter que Dodwell n'ait entendu

Mais ἐπὶ τῷ μνήματι signifie *sur*, et non pas *dans* le monument; et aucun traducteur n'a entendu le passage d'une autre manière. Il s'agit sans nul doute d'une peinture *extérieure* sur la partie du tombeau (quelle qu'en fût d'ailleurs la forme) qui pouvait recevoir cet ornement. Remarquez comme partout, dans cette question, la grammaire vient confirmer ce que le raisonnement seul suffit pour faire découvrir. Car certainement Pausanias n'a pas *pénétré* dans ce tombeau; il n'en a vu que le dehors.

De cet exemple si clair résulte déjà la preuve que, chez les Grecs, des peintures étaient *placées à l'air*, simplement garanties par l'entablement de l'édifice, comme on en voit encore aux maisons, dans certaines villes de l'Allemagne, de la Suisse et de l'Italie, toutes couvertes extérieurement de peintures à sujets qui subsistent depuis plusieurs siècles. Le docte antiquaire est *disposé à croire* que la peinture du tombeau était *sur mur*. Ce qui va suivre dissipera, je l'espère, les doutes qu'il peut conserver encore.

Le second passage de Pausanias, également relatif

parler d'une *peinture*; car il n'a fait que rendre le *viri equestris ... pictura* de la version latine. L'erreur de Dodwell et d'Amaseo consiste à avoir pris pour *une figure à cheval* une figure *debout, à côté d'un cheval*. Clavier a fait la même faute, mais ce n'est ici qu'une inadvertance; puisqu'ailleurs (1, 2, 4), la même expression est très-bien rien renduc par lui, ainsi que par Amaseo.

à un tombeau peint, est plus formel encore et plus important, à cause du nom de l'artiste ; le voyageur dit, à propos de Tritæa, ville d'Achaïe : Πρὶν δὲ ἡ ἐς τὴν πόλιν εἰσελθεῖν μνῆμά ἐστι λευκοῦ λίθου, θέας καὶ ἐς τὰ ἄλλα ἄξιον καὶ οὐχ ἧκιστα ἐπὶ ταῖς γραφαῖς αἳ εἰσιν ἐπὶ τοῦ τάφου, τέχνη Νικίου κ. τ. λ. (1); c'est-à-dire :

(1) Paus., VII, 22, 6. M. Raoul Rochette impute ici fort gratuitement à M. Siebelis une grave *méprise*. « Je ne puis » m'empêcher, dit-il, de relever une *singulière méprise* de » M. Siebelis, qui, *en cherchant à établir* ici entre les mots » μνῆμα et τάφος une distinction imaginaire, s'est trouvé » conduit à voir dans le τάφος le sarcophage, l'urne, pro- » bablement de terre cuite, *Quæ igitur hic a Nicia picta* » *erant possit quis dicere fuisse* ἐπὶ τοῦ τάφου, *ergo in arca* » *mortui, forsan fictili.* Voilà, sans contredit, une des sup- » positions les moins heureuses où puisse conduire le désir » des distinctions de mots et de choses, etc. » (p. 370 ou 10, n° 2). Il est à regretter qu'on n'ait pu *s'empêcher de relever cette méprise singulière* ; car M. Siebelis ne l'a point faite ; il n'a point hasardé de distinction entre ces mots ; il n'en reconnaît aucune, comme le prouve sa note sur le premier passage de Pausanias, où il établit la synonymie de σῆμα et de μνῆμα (ad VII, 25, p. 191). Ici le savant éditeur va au-devant (pour la combattre et la détruire) d'une supposition que *quelqu'un pourrait faire*, ou a peut-être déjà faite, car les antiquaires ont parfois de singulières idées ; et il est toujours bon de prévenir et de combattre d'avance celles qui pourraient leur entrer dans la tête. M. Raoul Rochette aurait dû ne pas se méprendre là-dessus, puisqu'il cite les propres paroles de M. Siebelis ... POSSIT QUIS *dicere*... dont le sens est d'autant moins équivoque que l'éditeur, après avoir indiqué la supposition, ajoute *sed valde dubitamus, an Pausanias ita distinxerit*, en renvoyant à sa note sur le [illegible]

« Avant d'entrer dans la ville, on voit un monument
» de marbre blanc, remarquable sous d'autres rap-
» ports, mais principalement pour les peintures *qui*
» *sont sur le tombeau*, ouvrage de Nicias; savoir :
» une femme jeune et belle assise sur un siége
» d'ivoire; devant elle(1), est une suivante tenant un
» parasol : et un jeune homme debout, encore im-
» berbe, vêtu d'une tunique avec une chlamyde
» jetée par dessus; près de lui un esclave, portant
» des javelots, tient en laisse des chiens de chasse.
» Nous n'avons pu savoir(2) le nom des deux per-

Il n'y a donc ici de *méprise* que du côté du critique. Je saisis avec empressement cette occasion de dire ce que je pense de l'édition de Pausanias par M. Siebelis. Je me suis convaincu que c'est le travail le plus savant et le plus judicieux qu'on ait fait jusqu'à présent sur cet auteur difficile. L'éditeur en a rétabli le texte et expliqué le sens dans une multitude de passages. Sans doute, il a laissé beaucoup à faire encore; mais s'il n'a pas toujours réussi dans ses efforts (et qui peut, en pareil cas, se flatter d'être heureux, au point d'échapper constamment à l'erreur ou de rencontrer toujours juste), il n'a jamais commis aucune de ces fautes qu'on appelle, dans un langage plus sévère que poli, de *singulières méprises*. Celles-ci ne peuvent être que le résultat de l'étourderie, de la précipitation ou de l'ignorance; et M. Siebelis me paraît aussi loin que possible de ces trois défauts.

(1) Je conserve la leçon vulgaire προέστηκε. C'est inutilement qu'elle a été changée par Sylburge, Valckenaer et M. Böttiger en προσέστηκε, et par M. Siebelis en παρέστηκε.

(2) C'était donc un de ces tombeaux sans inscription ανεπιγραφα qui étaient si communs en Grèce.

» sonnages; mais tout le monde peut présumer qu'un » mari et sa femme ont reçu là leur sépulture com- » mune. » La construction de la phrase, le pluriel γραφαί, et la disposition des sujets, nous montrent qu'elles formaient deux peintures distinctes en pendant l'une avec l'autre, chacune de deux figures; la première, composée de la jeune femme et de sa suivante; la seconde, du jeune homme et de son esclave (2). Comme nous ignorons la forme du tombeau, nous ne pouvons nous figurer d'une manière certaine, comment les deux peintures s'y trouvaient placées; car elles peuvent l'avoir été de bien des manières différentes. Mais ce qui ne peut faire l'objet d'un doute, c'est qu'elles l'étaient sur la partie *extérieure* du monument, exposées à l'air, et simplement garanties, comme dans celui de Bura, par son entablement auquel nous pouvons supposer une assez forte saillie. Un autre fait qui résulte avec non moins de certitude des expressions de Pausanias (2), c'est que ces peintures étaient exécutées sur les parois du monument, non sur des tables de bois, lesquelles, clouées à ces parois, se seraient immanquablement déjetées par les alternatives de la chaleur et de l'humidité.

1) Θρόνος τε ἐλέφαντος, καὶ γυνή... ϑεράπαινα δε..... première peinture; καὶ νεανίσκος..... παρὰ δε αὐτον οἰκέτης.. seconde. V. plus haut, page 116, n° 1.

(2) Γραφαὶ αἵ εἰσιν ἐπὶ τοῦ τάφου. — V. la note 1.

Ces peintures *extérieures* devaient porter en elles-mêmes le principe de leur conservation, et avoir été, soit exécutées avec des couleurs à la cire, soit revêtues d'un vernis gras qui les protégeait.

Ce n'est pas ici une simple conjecture; car l'auteur des peintures du tombeau de Tritæa est *Nicias*, connu précisément comme peintre à *l'encaustique*, et qui a dû appliquer les procédés de son art aux peintures *murales*, lesquelles, sur ce monument, devaient rester exposées à l'air.

Voilà donc encore une *peinture murale* exécutée par le peintre que Pausanias appelle le *premier de son temps* (1), et qui a dû fleurir dans la CXVIII^e olympiade selon les calculs de M. Sillig; car c'est avec toute raison qu'il distingue ce Nicias de celui dont Praxitèle estimait tant la *circumlitio*, et qui a dû fleurir plus de 50 auparavant (2). Il y avait donc environ 450 ans que cette peinture était exposée à l'air, sans avoir éprouvé de notable dommage.

(1) V. la note Kk.

(2) Sillig *Catal. artif.* M. Raoul Rochette dit à ce sujet « que supposer deux artistes du même nom, c'est un moyen » commode de lever les difficultés, qui ne laisse pas d'avoir » ses inconvéniens.... » Personne n'en doute, et M. Sillig moins que personne. Mais le tout est de savoir si la distinction est fondée sur de bonnes raisons. Or, celles que donne M. Sillig sont excellentes; observez d'ailleurs que Pline, ordinairement si pauvre critique, n'a pu lui-même s'empê-

Il est évident, par les paroles de Pausanias, que l'œuvre de Nicias n'était pas sur le *mur intérieur* du tombeau, comme votre savant adversaire se l'était imaginé; et il devient presqu'inutile d'ajouter une réflexion toute simple que voici : J'ai dit que les peintures dans l'intérieur des cryptes ou grottes sépulcrales, ne peuvent avoir été que des ouvrages comparativement médiocres, exécutés sans prétention par des artistes inconnus; en effet, jamais un peintre de renom, surtout à la période Alexandrine, n'aurait ainsi condamné ses œuvres à l'obscurité d'un tombeau où personne ne pouvait pénétrer. Quand nous voyons donc Nicias, l'un des *premiers peintres de son siècle*, orner un tombeau de ses peintures, n'ayons aucun doute qu'elles étaient en vue de tout le monde, et qu'elles devaient avoir pour admirateurs tous ceux qui passaient auprès du monument, placé sur la grande route.

Ces observations confirment ce qui a été dit plus haut (1) du genre des deux peintures *encastrées* à Rome dans des pans de murailles. Cette circonstance m'avait fait présumer que c'étaient des peintures murales détachées de l'enduit; maintenant la preuve que Nicias, l'auteur d'un de ces ouvrages,

cher d'en faire la remarque qu'il a pu y avoir deux Nicias : *Non satis discernitur, alium eodem nomine, an hunc eundem quidem faciant olympiade CXII^a.*

(1) Plus haut, p. 89.

avait peint la paroi extérieure d'un tombeau ajoute une grande force à la conjecture.

Selon Pline(1), Nicias *avait aussi fait de grandes* peintures (*fecit et grandes picturas*); cette expression donne à penser que ses principaux ouvrages étaient de petite dimension; cependant un passage du livre attribué à Démétrius de Phalère (2) ne semble pas s'accorder avec cette notion, en montrant que Nicias préférait les sujets grands et compliqués, les combats équestres et les naumachies, où l'art du peintre pouvait éclater dans les diverses attitudes des combattans et des chevaux. Il serait singulier que le rhéteur eût été prendre pour autorité, précisément le peintre dont les œuvres auraient été d'un autre genre. Il paraît que Nicias était un artiste dont le talent varié embrassait tous les genres, tableaux grands et petits, sur bois et sur mur.

Au reste, le tombeau de *Tritœa* n'est pas la seule œuvre de cette espèce que Nicias avait exécutée. Un autre de ses ouvrages était « à Ephèse le tom-« beau de Mégabyze (3), prêtre de Diane Ephésienne.

(1) Plus haut, p. 153, 154.

(2) *De Elocut.* §. 76.

(3) Ou bien *du Mégabyze* (plus haut, p. 89 et 152), car ce mot peut être, au lieu d'un nom propre, le titre distinctif du pontife de Diane (V. Sturz, *Lexic. Xenoph.* h. v. — Hemsterh. *ad Lucian.* t. 1, p. 133, 9; — et une note dans ma *Vie de Xénophon*, p. 15).

« *Ephesi vero est Megabyzi sacerdotis Ephesiæ* « *Dianæ sepulcrum* (1). » D'après les considérations qui précèdent, vous ne douterez pas, je pense, qu'il ne s'agisse d'un de ces tombeaux dont on peignait certaines *parois extérieures*, et qui, exposées à tous les yeux, devaient tant contribuer à la gloire des artistes.

Tout ceci nous fait bien comprendre un autre passage de Pline, relatif au peintre Nicomaque qui florissait un peu avant Apelle, et que les auteurs anciens citent parmi les artistes qui avaient porté l'art à la perfection (2). En preuve de la rapidité de son exécution, Pline rapporte qu'ayant fait marché avec Aristrate, tyran de Sicyone, pour *peindre le tombeau* que celui-ci érigeait au poète Télestès, et ayant fixé le jour où le travail devait être achevé, il n'arriva que très-peu de temps avant; déjà le tyran furieux s'apprêtait à le punir; mais en peu de jours, l'artiste exécuta ces peintures avec une célérité et un art admirables (3). Il s'agit encore ici des peintures *extérieures* d'un tombeau, dont chacun

(1) xxxv 40, p. 704, 15. — V. la note Ll.

(2) Sillig, *Catal. artif.*, p. 300.

(3) *Tradunt namque conduxisse pingendum ab Aristrato Sicyoniorum tyranno quod is faciebat Telestæ poetæ, monumentum, præfinito die, intra quem perageretur : nec multo absolvisse, ante venisse, tyranno in pœnam accenso : paucisque diebus celeritate et arte mira.* Plin. xxxv, 36, p. 700, 17.

pouvait admirer le mérite, que relevait la prodigieuse célérité de l'artiste. A tous les autres motifs que nous avons de croire qu'elles étaient sur les *parois mêmes*, et non sur des tables de bois clouées au tombeau, j'ajoute une considération, c'est qu'il serait peu naturel de supposer que Nicomaque aurait fait *clouer des planches* de bois sur le monument, quand la paroi, revêtue de son enduit, lui donnait une surface plus durable qu'aucune autre, et plus facile à peindre avec la rapidité dont il avait besoin. Sur ce point, comme sur tous les autres, nous avons encore pour nous et les textes et les probabilités les plus fortes.

J'arrive au dernier texte de Pausanias qui concerne un autre tombeau, celui de Xénodice, décoré de peintures. Votre savant adversaire s'y est mépris comme pour les deux précédens. Un peu avant, Pausanias a décrit le mode adopté par les Sicyoniens dans la construction des tombeaux; et il est nécessaire de bien comprendre cette description pour se faire une juste idée de l'autre. « Quant aux Sicyo-
» niens, dit-il, ils enterrent le plus souvent d'une
» manière semblable à celle-ci (1) : après avoir mis
» le corps en terre, ils construisent dessus une base

(1) Clavier n'avait pas entendu cette phrase. La traduction que j'en donne, approuvée par M. Siebelis, se trouve dans mon article sur le Pausanias de Clavier, inséré dans le *Classical Journal*, 1816, n° 16, Jun.

» en pierre (1), surmontée de colonnes qui sup-
» portent un faite disposé comme les frontons, prin-
» cipalement ceux des temples. Ils n'y placent au-
» cune inscription ; ils se contentent de prononcer
» le nom tout seul du défunt, sans faire mention
» de son père, et disent adieu au mort (2). » Je me représente ces tombeaux sicyoniens, sans inscription même pour indiquer le nom du mort, comme des édicules formés de colonnes élevées sur un soubassement, et liées entre elles par un entablement, terminé par un fronton ; le reste étant à jour. C'est un genre de construction dont Pausanias nous donne ailleurs une description un peu plus claire. « J'ai vu, dit-il, dans l'agora des
» Eléens, une autre forme de temple qui est celle-
» ci : il est peu élevé, et n'a point de mur, mais
» seulement des colonnes de chêne travaillées (3),
» qui soutiennent un toit. Les gens du pays con-
» viennent que c'est un tombeau ; de qui ? ils ne le
» disent pas ; si un vieillard, à qui je l'ai de-
» mandé, m'a dit vrai, ce serait le tombeau
» d'Oxylus (4). » Encore un tombeau qu'à sa forme on

(1) Κρηπῖδι, un soubassement. Clavier dit : ils l'entourent d'*un petit mur* : ce qui est tout à fait contraire au sens.

(2) Paus., II, 7, 2. — Un édicule, qui répond à cette description, se voit dans une peinture antique (Ponce. *Bains de Titus et de Livie*, Pl. 50.)

(3) εἰργασμένοι, peut-être cannelées.

(4) Paus. VI, 24, 9.

aurait pu prendre pour un temple! Celui-ci, comme ceux de Sicyone, se composait donc de colonnes, avec entablement et frontons, mais *sans murs*.

Après cette description des tombeaux des Sicyoniens, Pausanias dit : « En continuant de marcher, » et en se détournant comme pour aller à la ville » [de Sicyone], on voit le tombeau de Xénodice, » femme morte en couches; il n'est pas fait selon » l'usage du pays, *mais de la manière qui con-* » *venait le mieux pour y placer la peinture* « [qu'on y a mise]. Cette peinture est digne d'être » vue autant qu'aucune autre..... » πεποίηται δὲ οὐ κατὰ τὸν ἐπιχώριον τρόπον, ἀλλ' ὡς ἂν τῇ γραφῇ μάλιστα ἁρμόζοι..... Le savant archéologue n'a pas entendu ce passage; il traduit : « ....construit dans un » système différent de celui qui était pratiqué dans » le pays, *mais parfaitement en rapport avec la* » *peinture dont il était décoré.*» Il ajoute: « il est » bien difficile d'imaginer de quelle nature étaient » *ces peintures si bien en rapport avec la con-* » *struction même du tombeau.* » Sans doute cela serait difficile à imaginer. Mais Pausanias ne dit pas un mot de cela; il ne parle ni du monument *en rapport* avec la peinture qui la décorait, ni *des peintures en rapport* avec la construction. Les tombeaux des Sicyoniens qu'il a décrits plus haut étaient

(4) *Id.* II, 7, 3.

tout à fait impropres à recevoir des peintures, puisque ce n'étaient que des colonnes surmontées d'un entablement. Il dit maintenant que le tombeau de Xénodice était au contraire disposé de la manière la plus convenable pour recevoir la peinture (1); c'est en effet le seul sens possible des mots ἀλλ' ὡς ἂν τῇ γραφῇ μάλιστα ἁρμόζοι. Je comprends d'autant moins qu'on ait erré dans une chose si claire que la version d'Amaseo (*in quo pingi posset, locus relictus est*) est parfaitement exacte (2). Une autre erreur que le docte archéologue a commise, du reste avec Clavier, c'est d'avoir cru qu'il y avait sur ce tombeau *des peintures;* mais Pausanias ne parle que d'*une peinture*, c'est-à-dire, d'un *seul sujet*, γραφή, selon sa manière d'employer ce mot (3). Il n'a pas jugé à propos de nous dire ni quelle place occupait sur le monument cette peinture si remarquable, ni ce qu'elle représen-

(1) C'est le sens que, de son côté, M. G. Hermann a donné à ce passage, qui n'en peut avoir d'autres : *Patet hoc monumentum sic factum fuisse, ut caperet quas oporteret imagines* (*de Vet. pict. par.* p. 10 fin.). Il ajoute : *sed illæ utrum in pariete an in tabula pictæ fuerint non est declaratum.* Cela n'est pas dit, mais cela est certain; et je pense que ce profond critique en sera maintenant convaincu.

(2) M. Siebelis traduit ; *ut* tabula *in eo* collocanda *locum haberet;* c'est le sens : excepté que l'idée de *placer un tableau* n'est pas dans le texte.

(3) V. la note Cc.

tait (1). Le monument ne différait peut-être de la forme usitée à Sicyone qu'en ce que l'espace entre les colonnes était plein, au lieu d'être à jour. Je me le figure donc comme un édicule, composé de deux colonnes élevées sur un soubassement, surmontées d'un entablement et d'un fronton : c'est sur la paroi antérieure qu'était la peinture admirée de Pausanias. Dans tous les cas, c'était encore certainement une peinture *extérieure*, exécutée par un habile peintre, *sur la paroi même*, comme celles des autres monumens cités plus haut.

Quant au sujet, il est facile de le deviner; il exprimait sans doute le genre de mort qui avait enlevé la malheureuse Xénodice. C'est le sujet qui, selon la touchante épigramme de Persès, était *peint* sur le tombeau de Néotime, fille de Mnésylla et d'Aristote, morte en couches, comme Xénodice. On voyait dans cette peinture la jeune femme dans les bras de sa mère; tandis que le malheureux père s'abandonne à sa douleur profonde (2). Les mots qui expriment que le sujet était *peint sur* le monument sont... ἐπ' ἠρίῳ οὗτος... γραπτὸς ἔπεστι τύπος. On a regardé comme incertain si γραπτὸς τύπος désigne une *peinture* ou *un bas-relief peint*. Je vois d'ha-

(1) Nous avons déjà vu un exemple de cette réticence, dans un cas où elle est également regrettable. (Plus haut, p. 119.)

(2) *Anal.* II, 4. — *Anth. Palat.* VII, n° 730. — V. la note Min.

biles philologues hésiter sur ce point ; M. Jacobs se prononce pour l'idée de *peinture*, de même que Vœlkel (cité par M. Raoul Rochette p. 366 et 371 ou 7 et 11); et ils ont bien raison. Les observations suivantes mettront leur opinion hors de doute.

C'est le mot τύπος qui cause toute l'hésitation, parce qu'il s'emploie généralement, d'après son étymologie, ainsi que le verbe τυπόω et ses composés, pour ouvrage *sculpté*, surtout *bas-relief;* le point est tellement connu qu'il est inutile d'y insister (1). Mais en poésie, et même dans la prose soutenue, τύπος et les verbes qui en dérivent s'emploient aussi avec le sens d'*image*, de quelque espèce qu'elle soit. Comme, d'une autre part, le sens de l'adjectif γραπτός est tellement précis qu'il ne s'entend jamais que d'une *chose peinte*, il détermine d'une manière positive celui de τύπος; en sorte que γραπτὸς τυπὸς ne diffère en rien de εἰκὼν γραπτή (2); car bien que le mot εἰκὼν emporte l'idée de *portrait*, tandis que τύπος a une signification plus étendue, cependant εἰκὼν est pris aussi dans le sens général de *sujet;* et c'est ainsi que Lucien emploie ce mot alternativement avec celui de γραφή pour dé-

(1) Ainsi Polybe joint τύποι à γραφαί, IX, 10, 12. C'est le *signa tabulæque* des Latins. Platon a dit de même τὰ γεγραμμένα καὶ τὰ τετυπωμένα (*Sophist.* § 27, p. 47. Fisch.)

(2) V. la note Bb.

signer le tableau de Zeuxis représentant la centauresse allaitant (1); de même, le rhéteur Himérius (2), etc.

Julianus, dans une jolie épigramme, nous représente Laïs, devenue vieille et n'étant plus que l'ombre d'elle-même, qui déteste l'image réfléchie par son miroir, hélas! trop fidèle: il appelle cette image σκίσεις τύπος; le mot τύπος n'est encore là qu'un synonyme de εἰκών; et lorsque Paulle Silentiaire, voulant exprimer que les traits de sa maîtresse vivent dans son cœur, dit: αὐτὰρ ἐγώ τοι γραπτὸν ἔχω ψυχῇ σῆς τύπον ἀγλαΐης (4), il n'entend assurément pas par γραπτὸς τύπος un bas-relief peint. L'adjectif γραπτός est le circonstanciel qui définit positivement le sens de τύπος: ainsi, dans une épigramme de Léontius (5), nous trouvons: Καὶ Φαέθων γραφίδεσσιν ἔχει τύπον· ἀλλὰ χαράσσει ἠέλιον τέχνη. (La peinture donne ici l'image de Phaëthon; mais cet art exprime le soleil, etc.), Nonnus dit aussi ποιητῷ κεχάρακτο τύπῳ Γανυμήδεος

(1) *De Zeux.* § 3, t. 1, p 841, l. 63, 69.

(2) *Eclog.* IV, 24. — Cette remarque appuie la correction εἰκόνα γραπτήν dans la première phrase de Longus, au lieu de εἰκόνος γραφήν, pour désigner le tableau. Cette correction de Brunck, approuvée de Villoison, de Porson et de Courier, est de toute certitude, quoi qu'en dise M. Schæfer.

(3) *Anal.* II, 494. — *Anthol. Palat.*, IV, n° 20.

(4) *Anal.* III, 79. — *Anth. Palat.* V, n° 274.

(5) *Anal.* III, 103. — *Anth. Plan.* IV, n° 32. — Agathias le scholastique (l'avocat) dit, dans le même sens, γραφίδεσσι χαράξαμεν (*Anth. Palat.* IV, n° 3, v. 118.)

εἰκών (1), à propos d'un *tableau*; les mots τύπος et χαράσσειν sont définis par les circonstances. Dans Synésius (2), l'expression τύπον ἔγραφε s'explique de même. On en peut dire autant d'une autre épigramme d'Arabius, sur un tableau où le peintre avait représenté Andromède ; le mot ἐχαράχθη y est employé pour ἐγράφθη (3). C'est encore ainsi, pour finir par un exemple de prose, que, dans Libanius (4), un peintre dit qu'il a maintefois *représenté* par des *couleurs* les mystères de l'amour (καὶ διετύπουν χρώμασι τὰ τούτων μυστήρια), où χρώμασι joue le même rôle.

Je ne pense donc pas qu'il puisse y avoir de doute sur le sens des mots γραπτὸς τύπος dans l'épigramme de Persès, où ils ne sont qu'une expression synonyme de γραφή. Ce poète qui vivait avant Méléagre, puisque celui-ci l'avait compris dans sa Couronne, conséquemment au plus tard dans le second siècle avant J.-C., avait donc vu un tombeau *sur* lequel était *peint* le même sujet que *sur* le tombeau de Xénodice.

Votre savant adversaire dit à ce sujet : « Nous ne » sommes guère en état de décider si la peinture » était sur bois ou sur mur. » D'après tout ce qui

(1) Nonn. *Dionys.* XII, 105.— Cf. v. 40.
(2) *Anal.* III, 11. — *Anthol. Plan.* IV, n° 267
(3) *Anal.* III, 110. — *Anth. Plan.* IV, n° 148.
(4) Liban. *Ecphras.* t. IV, p. 1097, l. 9, ed. Reisk. — V. la note Nu.

précède, personne n'imaginera désormais que cette peinture *extérieure* des tombeaux de Xénodice et de Néotime, puisse avoir été exécutée autrement que sur la paroi même. Toute autre supposition serait à présent ridicule. Il n'y a pas plus de raison d'hésiter à cet égard que pour une autre peinture qui décorait le tombeau d'un naufragé, selon une épigramme anonyme qui exprime une idée analogue à celle de Persès; le mort s'adresse à l'artiste : « *sur ce tombeau*, qui ne renferme qu'une cen-
» dre froide, cesse de *peindre* les rames et les
» rostres d'un navire (Παῦσαι νηὸς ἐρετμὰ καὶ ἔμβολα
» τῷδ' ἐπὶ τύμβῳ... ζωγραφέων). C'est le monument d'un
» naufragé : mais pourquoi veux-tu rappeler à celui
» qui est là sous terre, le triste sort qu'il a trouvé
» dans les flots (1)? » Assurément ces rames et ces rostres étaient *peints sur la paroi* du tombeau, non sur une *planche de bois*. Mais c'est trop insister à l'égard d'un fait devenu si évident et que personne ne saurait contester maintenant avec la moindre apparence de raison.

Au reste, l'usage de *peindre* des sujets sur la façade d'un tombeau, indépendamment des textes les moins équivoques, nous est encore attesté par un curieux monument qui existe à Cyrène (2). Dans

(1) *Anal.* III, 294. — *Anth. Palat.* VII, n° 279.
(2) Pacho, *Voyage en Cyrénaïque*, pl. LIV. — *Explic.*

une petite grotte sépulcrale, peinte en vert, se trouve une façade creusée dans le roc, et couronnée d'une frise dorique, dont toutes les parties sont diversement colorées; chacune des métopes, au nombre de six, est occupée par un sujet *peint* composé d'un groupe de deux figures de femmes dont la peau est complètement noire (1).

Ce monument dépose de l'usage de *peindre*, au lieu de *sculpter* des sujets dans les métopes de certains édifices; car nul ne croira que ce soit là un exemple qui fût entièrement unique; plusieurs indications qui seront présentées plus bas confirmeront cette remarque. Quoique la façade soit intérieure, il est naturel de penser que d'autres tombes, *extérieurement* décorées de la même manière, ont pu être placées à l'air libre dans les cimetières publics, ainsi que les tombeaux d'autres formes.

C'est qu'en effet la place et le nombre des peintures étaient déterminés par la forme du monument.

des Pl., p. 377; et plus complétement, dans l'ouvrage des frères Beechey (p. 424).

(1) Pacho les a prises pour des négresses; mais les frères Beechey remarquent expressément que leurs traits sont tout-à-fait grecs et leurs cheveux longs. Ils ne savent comment expliquer cette contradiction entre la couleur et les traits (p. 453). Je pense que la défunte était une négresse établie à Cyrène; et que le peintre, qui était grec, s'est contenté de la représenter noire, en lui donnant d'ailleurs les traits qu'il avait l'usage de dessiner, sans trop s'embarrasser de la contradiction.

Etait-ce un de ces cippes, avec deux colonnes, ou pilastres, et fronton, ayant deux faces seulement; ou bien un de ces édicules carrés ou oblongs, surmontés d'un entablement? on peignait des sujets sur une ou plusieurs de ses parois; tels devaient être les deux tombeaux peints par Nicias, celui de Bura, celui de Sicyone que Nicomaque avait peint, et ceux de Xénodice et de Néotime. Les tombes étaient-elles de simples sarcophages? on peignait sur la paroi antérieure entre les encadremens. Avaient-elles une frise dorique, comme celui de Cyrène? on peignait dans ces métopes des sujets relatifs au mort, au lieu d'y mettre des rosaces comme on en voit au tombeau de Scipion Barbatus.

L'usage ordinaire était de *sculpter* sur le monument les armes du défunt, les ustensiles de sa profession, le sujet de sa mort ou son *image*, soit en pied, soit en buste. Mais on ne peut plus douter que ces mêmes représentations ne fussent fréquemment *peintes* et non *sculptées* sur la tombe. Pour tous ces genres d'ornemens, la peinture (1) était souvent substituée à la sculpture; ce qui eut encore

(1) Par là s'explique la fin d'une épigramme d'Agathias le Scholastique sur la mort du jeune poète Eustorgius : « Maintenant la tombe le possède; au lieu de lui-même, nous ne voyons que son nom, et les *couleurs du pinceau.* » (καὶ γραφίδων χρώματα δερκόμεθα) C'est-à-dire, son nom gravé, et sa figure *peinte* sur le tombeau. (*Anal.* III, 68. — *Anth. Palat.* VII, n° 589.

lieu dans d'autres cas et pour d'autres édifices, comme vous verrez dans les lettres suivantes. Je résume en peu de mots ce que j'ai dit sur la peinture des monumens funéraires.

Les tombeaux taillés dans le flanc des montagnes, ou les caveaux creusés dans le sol des plaines ont eu, non pas toujours, mais très-souvent, leurs parois, tantôt simplement coloriées, selon les procédés de l'architecture polychrôme, tantôt couvertes de véritables peintures historiques ou à sujets, représentant des scènes en rapport avec la destination du monument.

D'autres tombeaux, qui formaient un édifice isolé, avaient aussi quelquefois une ou plusieurs de leurs parois *extérieures* revêtues de *peintures*, souvent l'ouvrage d'*artistes du premier ordre*; peintures non *sur bois*, mais bien sur la paroi même, exécutées par des moyens qui devaient en garantir la durée.

Les exemples qui établissent le fait sont assez nombreux pour montrer que l'usage a dû être fréquent et répandu à diverses époques. Ces tombeaux avaient d'ailleurs leurs détails architectoniques coloriés comme ceux des temples; ils présentaient un aspect analogue à celui des autres monumens. Les Grecs s'étaient ainsi montrés, à cet égard, toujours fidèles au principe de la *polychrômie* dont nous allons voir d'autres applications importantes.

LETTRE DIX-SEPTIÈME.

DE L'EMPLOI DE LA PEINTURE MURALE POUR DÉCORER LES MAISONS. — EST-IL VRAI QU'ELLE AIT CAUSÉ, CHEZ LES ROMAINS, LA DÉCADENCE DE LA PEINTURE? — TEXTES DE VITRUVE, DE PLINE ET DE PETRONE EXPLIQUÉS.

Pour achever de suivre les applications du même principe, il me reste à examiner si elles se sont étendues à la décoration intérieure des habitations particulières. Ici encore, nous trouverons plus d'une distinction à faire et plus d'un point à éclaircir.

Pour l'époque romaine, à laquelle appartiennent la plupart des restes de *peinture murale* qui subsistent encore, la question n'est pas douteuse. Les ruines des tombeaux et des Thermes de Rome, des maisons d'Herculanum, de Stabia et de Pompéi, de ces villes du 3e ordre qui avaient à peine laissé leur nom dans l'histoire, attestent combien était général l'usage d'orner l'intérieur des habitations de peintures exécutées sur les parois

mêmes. Ces sont peintures de tout genre, décor, paysage, sujets familiers et historiques; quelques-uns de ceux-ci exécutés avec une délicatesse et une perfection qui en font de véritables tableaux; d'autres, plus négligemment touchés, peints avec peu de soin; mais ceux-là mêmes présentant des motifs gracieux et pittoresques qui décèlent la pensée d'un maître, et ne peuvent être que des copies plus ou moins négligées de tableaux célèbres qu'on aimait à reproduire.

Quant aux tableaux proprement dits, peints sur planches de bois, on n'en a trouvé nulle trace ni à Herculanum ni à Pompéi; ce qui du reste s'expliquerait suffisamment par l'effet des éruptions qui ont englouti ces villes; mais les décorations des murs sont si complètes, les encadremens si bien remplis, soit par des ornemens, soit par de véritables peintures, qu'on ne voit pas comment on aurait pu y trouver place pour un seul *tableau*. Il paraît constant que, dans toutes les maisons qui ont été mises à découvert, il n'y avait que des peintures murales.

On peut dire avec assurance qu'à l'époque à laquelle ces peintures appartiennent, les maisons des riches à Rome et dans les villes du premier ordre étaient décorées dans le même système. Les ruines, entre autres, de la maison antique découverte dans la villa Negroni le prouvent. Tout porte à croire

que ces maisons ne différaient de celles des deux villes campaniennes que par la richesse plus grande des décorations et la perfection du travail.

Cet usage de décorer ainsi les murs intérieurs des maisons était-il alors nouveau? Ne datait-il que du temps d'Auguste, comme l'ont pensé quelques-uns, notamment l'abbé Requeno (1), si connu par ses expériences pour retrouver l'encaustique des anciens? Ou venait-il de plus loin, et n'avait-il reçu à l'époque romaine que l'extension qui devait naturellement résulter de la concentration des richesses en Italie?

Ceux qui auront suivi les discussions précédentes pencheront d'avance, je crois, pour la deuxième opinion; au moins se montreront-ils assez difficiles sur les preuves qu'on alléguerait en faveur de la première. Ils ont pu voir en effet, que, dans les arts, les Romains n'ont presque rien fait de nouveau; qu'ils ont tout pris des Grecs, et qu'ils ont adopté tous leurs goûts, comme ils leur ont emprunté les moyens d'y satisfaire; que les artistes grecs sont venus exécuter à Rome et dans les villes italiques, ce qui se pratiquait dans leur patrie; en un mot, que les Romains ont accepté, presque sans y rien changer, l'héritage de la Grèce. Il est donc, *à priori*, plus

(1) *Saggi sul ristabilimento dell' antica arte de' Greci e de' Romani pittori. Sagg. sec.*, cap. 4, p. 127. Seg. Venez 1784.

vraisemblable que les villes campaniennes de Pompéi et d'Herculanum, décorées de peintures dont les sujets sont exclusivement *grecs*, l'ont été par des artistes *grecs*, conformément aux usages de leur pays; en sorte que le genre de décorations qui existe dans ces deux villes, doit nous représenter à peu près celui qui embellissait les maisons dans les villes de la Grèce même, à cette époque comme en des temps plus anciens.

Remarquons ici qu'il ne s'agit que du principe même. Peu importe l'extension qu'il a pu recevoir. Par suite des progrès du luxe, le goût du bien-être, et le désir d'orner l'intérieur des maisons dûrent peu à peu descendre des hautes classes de la société jusqu'à celles qui auparavant y étaient étrangères; on imagina des procédés de décor plus simples, plus expéditifs et moins coûteux; les habitations ordinaires des plus petites villes s'embellirent d'ornemens jusqu'alors réservés aux palais et aux maisons opulentes des grandes cités. Mais il ne s'ensuit pas, comme on l'a prétendu, que le goût de la véritable peinture s'éteignit et que le désir de posséder des chefs-d'œuvre disparut chez ceux qui étaient assez riches pour faire travailler les peintres habiles ou pour acheter les tableaux des anciens maîtres. A côté de ces appartemens somptueux, dont les parois étaient ornées de charmans caprices, de sujets peints avec plus ou moins de talent, ou même de belles peintures

murales détachées d'anciens édifices, et de plaques de marbre ornées d'élégans monochrômes (1), les riches avaient des *pinacothèques*, de petits musées, où ils réunissaient les tableaux les plus précieux qu'ils pouvaient se procurer (2). Ainsi les appartemens avaient gagné en élégance, sans que le goût de la véritable peinture se fût perdu, sans qu'on fût devenu moins empressé de recueillir les chefs-d'œuvre des anciens artistes.

Ces observations s'accordent peu, je l'avoue, avec ce qu'a dit sur ce sujet votre docte adversaire; car, dans son éloignement pour la peinture murale, il ne s'est pas contenté d'en effacer, tant qu'il a pu, les traces dans la haute antiquité; il veut encore la rendre cause de la décadence de l'art à l'époque romaine: et il faut convenir que si les auteurs sur lesquels il s'appuie à cet égard disaient ce qu'il leur fait dire, il aurait parfaitement raison. Mais, ou je me trompe fort, ou il n'en est rien.

« C'est à l'époque romaine, dit-il, que nous » voyons la *peinture sur mur* envahir le domaine

(1) Comme les quatre qu'on a trouvés à Herculanum. (Winckelm. *Hist. de l'Art*, II, p. 125, 145.)

(2) Pour juger de la richesse de ces pinacothèques et des rares tableaux qu'on y réunissait, il suffit de lire le passage de Pétrone (*Satyr.* c. 73, p. 530. Oudend.) sur une de ces collections. Des ouvrages de Zeuxis, d'Apelle et de Protogène en faisaient l'ornement.

» entier de l'architecture, de manière à provoquer
» *ces plaintes amères de Vitruve* (VII, 5) témoin
» d'une *révolution* qui, dans le cours de peu d'an-
» nées, ne s'arrêta qu'à la ruine totale de l'art,
» puisque *cette destruction* de la peinture était
» déjà consommée au temps de Pétrone et de Pline
» (Petron. *satyr.* c. 48 [lis. 88]; Pline XXXV, I, 2;
» II 73 [lis. 37]). En admettant que *leurs plain-*
» *tes à cet égard* fussent un peu exagérées....
» Nous sommes pourtant forcés de reconnaître
» que ce *même Vitruve*, que ce *même Pline*
» avaient sous les yeux une foule d'objets de com-
» paraison qui nous manquent.... et qu'avec tous
» les moyens qu'ils possédaient de connaître la vé-
» ritable peinture des Grecs, consistant tout entière
» en tableaux sur bois, et de comparer à ces ta-
» bleaux, chefs-d'œuvre des plus grands maîtres,
» les *peintures sur mur dont ils se plaignaient*
» *d'être accablés*, ils pouvaient porter sur *la ré-*
» *volution de l'art* qui nous occupe, un jugement
» raisonnable et éclairé (pages 490, 491 ou 27
» et 28).»

D'après ce passage, il n'y aurait pas moyen de conserver de doute sur *l'extension* de la *peinture sur mur* à l'époque romaine, au détriment de ce qu'on appelle la *véritable peinture* : cette *révolution dans l'art*, que déplorent Vitruve,

Pline et Pétrone, ces *plaintes amères* qu'ils font entendre sur l'envahissement de l'architecture entière par la *peinture murale*, tout cela ne démontre-t-il pas en effet la fâcheuse influence d'un genre de peinture qui suscite de telles doléances? Le témoignage de Romains qui parlent de ce qu'ils avaient sous les yeux serait ici tellement décisif, qu'il n'y aurait aucun moyen de ne pas l'accepter sans restriction. Mais il est facile de montrer que leurs plaintes n'ont *aucun rapport* avec *l'extension* de la peinture murale.

D'abord, que dit Pétrone? Dans son style déclamatoire, il déplore la ruine des arts, aussi bien de la sculpture que de la peinture; *inter quas* (artes) *pictura ne minimum quidem sui vestigium reliquit. Priscis enim*, ajoute-t-il, *temporibus.... vigebant artes ingenuæ*; et ici des exemples tirés de l'astronomie et de la philosophie. Selon lui, tout s'en va, tout se perd: que sont devenues la dialectique, l'astronomie, la sagesse? C'est donc là une pure déclamation de rhéteur contre le présent, laquelle reste tout-à-fait étrangère à l'envahissement de la *peinture sur mur*, dont il n'est pas même ici question.

Que dit Pline dans les passages allégués? Dans le premier, bien loin de déplorer *le moins du monde* cet envahissement de la peinture murale, il

(1) *Satyr.* c. 88, p. 550-552. Burm.

se plaint de ce qu'on *l'abandonne*, de ce que, dans la décoration des palais et des maisons, on *y renonce*, pour la remplacer par l'or et les marbres précieux; au lieu de peintures, les parois ne sont plus recouvertes que de marbre, incrusté de figures d'animaux et de divers objets (1), ou même veiné artificiellement par la pourpre et d'autres couleurs ; il n'y a plus de place pour la *noble peinture* (2). Voilà l'objet de ses doléances, et nullement l'extension de la *peinture murale*, extension dont il ne se plaint pas plus que Pétrone.

Dans l'autre passage allégué, il n'est question de *plaintes* d'aucune sorte. Pline parle de Ludius (3) qui le premier introduisit à Rome une manière *fort agréable* de peindre les murs (*qui primus instituit amænissimam parietum picturam*), sur lesquels il représenta des villa, des portiques, des paysages avec tous leurs accidens, des sujets champêtres, animés de personnages livrés aux divers travaux de la campagne, etc.; ce qui formait un coup d'œil charmant, et s'exécutait à peu de frais. On re-

(1) xxxv, 1, 2, p. 678-679 : *Nec tantum ut parietes toti operiantur; verum et interraso marmore, vermiculatisque ad effigies rerum et animalium crustis.* Ceci se rapporte, je crois, à un travail d'incrustation semblable à celui de la mosaïque de Florence, *lavoro di commesso.*

(2) xxxv, 32, p. 689, 8 : *Nunc et purpuris in parietes migrantibus... nulla nobilis pictura est.*

(3) Plus haut, p. 211.

connaît, dans l'énumération de ces sujets, tous ceux des peintures d'Herculanum et de Pompéi, les *arabesques* exceptés dont Pline ne parle pas : et il est difficile de douter que les peintures de Ludius ne fussent de ce genre. C'est après en avoir parlé que Pline ajoute *sed nulla gloria artificum est etc.*, parce que ces peintures, exécutées rapidement, ne pouvaient contribuer que fort peu à la gloire d'un artiste ; il revient donc naturellement au seul genre sur lequel ils pussent fonder leur réputation. Mais il ne fait entendre *aucune plainte* à ce sujet ; il traite même cette peinture décorative avec indulgence, on peut dire avec faveur (*amœnissima pictura, blandissimo aspectu*) etc. C'est qu'en effet, elle procurait un moyen agréable et facile de décorer des murs qui auparavant sans doute restaient nus ou simplement coloriés en teintes plates, ou bien n'étaient décorés à grands frais qu'au moyen d'incrustations de marbres précieux.

Pline ne se plaint pas plus de cette espèce de décoration que Lucien ne s'en moque, quoi qu'en ait dit Winckelmann, qui n'a pas compris le texte de cet auteur. « Lucien, dit-il, se moque de ce genre » de peintures, lorsqu'il dit : « *ce ne sont pas des* » *villes et des montagnes* QUE JE CHERCHE DANS » LES TABLEAUX ; *je veux y voir des hommes*, *et* » *savoir*, *par leurs attitudes et leurs actions*, *ce*

(1) Plus haut, p. 211.

» *qu'ils pensent et ce qu'ils disent* (1). » Mais ce grand antiquaire s'est mépris sur le sens de Lucien. Charon et Mercure se sont élevés à une prodigieuse hauteur, d'où ils voient les villes et les montagnes de loin et de haut, comme on les représente dans certains paysages; ce n'est pas là le compte de Charon qui dit à son Asmodée : « Mais vraiment » je n'aperçois rien distinctement de si haut; or, ce » que je voulais voir ce ne sont pas seulement des » villes et des montagnes, *comme on en voit* dans » des *peintures*, ce sont les hommes eux-mêmes, » ce qu'ils font et ce qu'ils disent (2) ». Le sens est tout différent. J'en fais la remarque parce qu'elle a échappé aux éditeurs de Winckelmann.

Ce qu'il faut conclure du passage de Pline, c'est que l'usage de ces peintures décoratives fut *introduit* à Rome, du temps d'Auguste, par le peintre Ludius; car, ce romain, soyez-en sûr, n'avait rien *inventé* : il n'y eut de sa part autre chose que l'*importation* d'un genre depuis longtemps en usage dans la Grèce et les villes grecques. C'est ce qui demeure évident par le troisième témoignage qu'on a cité, celui de Vitruve.

Cet auteur, dont le témoignage a tant de poids en

(1) *Histoire de l'Art*, II, 157.

(2) Lucian. *Contempl.* §. *b.* T. I, p. 497..... Ἐβουλόμην δὲ οὐ πόλεις καὶ ὄρη αὐτὰ μόνον, ὅσπερ ἐν γραφαῖς, ὁρᾶν, ἀλλὰ κ. τ. λ.

pareille matière, bien loin de faire les plaintes qu'on lui prête, déplore non pas *l'extension de la peinture sur mur;* mais simplement l'abus de *l'arabesque*, de ces décorations et ornemens fantastiques qui blessaient son goût peut-être trop sévère; car il se montre, s'il faut le dire, peu juste appréciateur de ces ingénieux badinages où se jouait l'imagination riante des artistes grecs, et que Raphaël ne dédaigna pas de reproduire ou d'imiter.

Quant à la *peinture murale*, celle qui consistait dans la représentation des choses réelles, il *l'approuve de tout point*; et sa pensée est tellement claire qu'on ne devait pas s'y méprendre.

« Dans les autres appartemens, dit-il (1), savoir » ceux qu'on habite le printemps, l'automne ou » l'été, même dans les atrium et les péristyles, cer- » tains modes de peinture servant à représenter » certains objets ont été employés *par les an-* » *ciens*.

« .... De là vient que les *anciens* qui commen- » cèrent à préparer les enduits, imitèrent d'abord » les différentes variétés qu'offrent les marbres, » puis y placèrent des encadremens..... colorés » avec le minium et le sil; *ensuite*, ils se sont » mis à imiter des édifices avec leurs colonnes et » leurs toits proéminens; dans les endroits spacieux, » tels que les exèdres, vu l'ampleur de leurs pa-

(1) VII, 5, 1, 2.

» rois, ils ont peint des façades de théâtre, comme
» celles qui servent pour la tragédie, la comédie
» ou le drame satyrique; enfin dans les promenoirs,
» dont l'étendue en longueur est considérable, ils
» ont représenté des paysages avec les particularités
» qui les distinguent; car on y voit peints des ports,
» des promontoires, des rivages, des fleuves, des
» fontaines, des canaux (*euripi*), des temples,
» des bois, des montagnes, des troupeaux, des
» bergers; et dans quelques lieux aussi, ils ont
» fait de la *grande peinture* (1) représentant des
» figures de dieux, ou le développement de cer-
» taines fables, et non moins souvent les batailles
» troyennes ou les voyages d'Ulysse. »

Tels sont les divers genres d'ornemens que les *anciens*, selon Vitruve, appliquèrent aux murailles; d'abord des teintes plates imitant les marbres, ou des incrustations de marbre, puis des compartimens décoratifs, diversement colorés; ensuite des représentations d'édifices, de théâtre, de paysages, et enfin de véritables *sujets historiques*. Nous avons donc là, aux arabesques près dont Vitruve parle ensuite, tous les genres qu'on retrouve dans les peintures d'Herculanum et de Pompéi; ce sont précisément

(1) *Nonnullis locis item (ut) signarent megalographiam habentem deorum simulacra, seu fabularum dispositas explicationes, non minus Trojanas pugnas, seu Ulyssis errationes.* Sur le mot *Megalographia*, V. la note Oo.

ceux que Pline dit avoir été *inventés* par le romain Ludius: preuve manifeste que ce Ludius, comme je l'ai dit, n'a fait que les introduire à Rome, à l'imitation de ce qui se pratiquait depuis long-temps chez les Grecs. On a déjà remarqué que, dans Pline, les mots *primus*, *invenit*, *instituit*, doivent souvent s'entendre de celui qui *introduit* ou *perfectionne* un procédé (1). Ces *anciens* qui pratiquaient ces divers genres, ne peuvent être pour Vitruve que les Grecs, les maîtres en tout des Romains.

Peintures de décor et peintures historiques, les *anciens* se servaient de tout cela pour embellir les *parois* intérieures de leurs maisons. Maintenant de quoi va se plaindre Vitruve? Est-ce, comme le dit votre docte adversaire, de l'*envahissement* de ces divers genres? Pas du tout; il va se plaindre, au contraire, de *leur abandon*, et de la préférence qu'on accorde aux représentations qui s'éloignent de la réalité, fruits d'une imagination vagabonde et capricieuse. *Sed hæc, quæ [a veteribus] ex veris rebus exempla sumebantur, nunc iniquis moribus improbantur;* puis vient la description de ces images fantastiques, qu'il condamne comme un abus; ensuite l'anecdote d'Apaturius d'Alabanda qui, ayant fait à Tralles une décoration dont tous les

(1) Quatremère de Quincy, dans le *Journal des Savans*, 1821, p. 551.

détails étaient impossibles, fut blâmé par le mathématicien Lycinus (1); et, malgré l'approbation des gens d'Alabanda, eut le courage d'en peindre une autre où tous ces défauts étaient corrigés. Sur cela, Vitruve s'écrie : *utinam dii immortales fecissent, ut Lycinus revivisceret, et corrigeret hanc amentiam tectoriorumque errantia instituta !*

J'ai rapporté un peu au long le passage de Vitruve, parce qu'il était utile de montrer combien est claire la pensée de cet auteur, si grave en matière pareille, puisqu'il parle de ce qu'il sait parfaitement.

Ainsi, aucun des trois auteurs qu'on a cités ne fait mention de *l'envahissement de la peinture sur mur*, ou même d'une extension plus grande de ce genre. Pétrone déclame en général contre la décadence des lettres et des arts ; Pline parle, *sans se plaindre*, de l'introduction à Rome d'un genre agréable de *peinture murale ;* Vitruve, atteste l'ancien usage de ce genre, ainsi que de la *peinture historique* pour l'ornement des parois des maisons ; il *se plaint*, non pas de ce qu'on *l'étende trop*, mais de ce qu'on *l'abandonne ;* et

(1) Dans les éditions, *Licinius*. M. Sillig a très-bien vu qu'il faut ici un nom grec et il veut lire *Licymnius*. Les variantes de trois manuscrits donnent *Lichinus*. Je crois que la vraie leçon est *Lycinus*, nom fort connu chez les Grecs : c'est celui d'un des interlocuteurs du dialogue des *Images* de Lucien ; il se trouve dans l'orateur Eschine, dans Pausanias et ailleurs.

de ce qu'on remplace la *réalité* par la *fantaisie*. Le passage de Vitruve démontre donc précisément ce qu'on a voulu nier, à savoir que ceux qu'il appelle les *anciens*, ornaient l'intérieur des maisons de *peintures* de toutes sortes, notamment du genre historique, aussi bien que les temples, les tombeaux et les portiques.

Le principe avait donc encore là son application. Que les progrès du luxe, comme je l'ai dit, en eussent multiplié les exemples, cela se conçoit ; mais, encore une fois, ce n'est là qu'une question de plus ou de moins qui n'affecte en rien le principe général.

Vous le voyez, Monsieur et ami, les adversaires de la *peinture murale* doivent désormais renoncer à cette idée que son développement a causé la décadence de l'art à Rome. L'analyse du passage de Vitruve nous a fait voir en outre que ce genre d'ornement était pratiqué chez les *anciens*, chez les maîtres des Romains; et puisque, sur un tel point, Vitruve ne peut errer, on serait en droit d'admettre le fait comme suffisamment établi par son autorité seule. Mais il en est d'autres encore qui viennent se coordonner avec la sienne; c'est le cas de revenir sur plusieurs textes que le savant archéologue a cités, d'après M. Bœttiger, et qu'il a encore un peu moins bien appréciés que son prédécesseur.

Avant de les passer en revue, permettez-moi de

vous rappeler le passage de Plaute (1) où il est question de *peintures murales*, représentant des sujets mythologiques, lesquelles devaient être dès lors très-multipliées; peintures semblables à celles qui ont été exécutées en si grand nombre sur les parois des maisons d'Herculanum et de Pompéi. Le genre de ces peintures était donc déjà fort en usage du temps de Plaute, vers 200 avant J.-C.; et si nous pensons maintenant que ce poète, de même que Térence, n'a presque fait que traduire des pièces et reproduire des mœurs grecques, nous regarderons comme fort probable, que ce trait, ainsi que sa pièce, a été emprunté de quelque poète attique, tel que Démophilus ou Philiscus, dont il a tiré plusieurs de ses ouvrages. Mais quand le trait ne remonterait pas plus haut que son temps, et s'appliquerait à ce que le poète avait vu dans quelque ville grecque italique, il ne serait pas moins une confirmation de ce que Vitruve établit en termes tellement positifs et clairs, qu'il a fallu une bien grande préoccupation pour réussir à ne les pas comprendre.

(1) Plus haut, p. 82 et suiv.

LETTRE DIX-HUITIEME.

DES PEINTURES D'AGATHARCHUS DANS LA MAISON D'ALCIBIADE. — C'ÉTAIT UN PEINTRE D'HISTOIRE, NON SIMPLEMENT DE DÉCOR.

Je vais maintenant me reporter de l'époque romaine jusqu'au trait le plus ancien, qu'on puisse citer, de l'usage dont Vitruve reconnaît l'existence chez les *anciens*. Ce trait, le plus important et le plus circonstancié de tous, n'a pas été bien présenté par les deux savans archéologues, parce que ni l'un ni l'autre n'en ont étudié, comme il convenait, les diverses circonstances.

Ce trait est celui du peintre Agatharchus qu'Alcibiade fit enfermer chez lui, jusqu'à ce qu'il eût *peint sa maison*. Cette anecdote est rapportée par l'orateur Andocide (1) et par Plutarque (2); et

(1) *Contra Alcibiad.* ap. *Oratt. Gr.* t. IV, p. 119, ed. Reiske. Je pense, avec Ruhnken, Valckenaer, Sluiter, etc., que ce discours est bien d'Andocide, non de Phæax, comme l'a prétendu Taylor.

(2) Plutarch. *in Alcibiad.* c. 16, t. II, p. 30. Reisk. — M. Raoul-Rochette dit : « Sur *ce trait célèbre*, voyez les

Demosthène y fait allusion (1). Tous deux se servent de l'expression τὴν οἰκίαν γράφειν qui, d'après ce qui a été dit plusieurs fois ne peut signifier que *peindre les parois intérieures de la maison.* Sur ce point, votre docte adversaire se rend à l'évidence, contre l'opinion de M. Bœttiger qui veut qu'Agatharchus eût peint *sur bois* dans la maison d'Alcibiade, par la raison que c'était un *scénographe*, ou peintre de décor; comme si un scénographe ne pouvait pas aussi bien peindre ses décorations sur l'enduit. M. Raoul-Rochette combat aussi l'opinion de Reiske qui entendait, dit-il, les expressions grecques dans le sens de *colorare et inalbare domum;* M. Bœttiger a fait déjà la remarque, et il était inutile de la répéter; car, dans l'édition de Plutarque, Reiske conserve la version de Xylander *cum pinxisset domum;* et dans celle d'Andocide, il traduit ces mots par *œcorum parie-*

» observations de Twining (*notes to Aristoteles*, p. 199), » et de Schneider (ad Vitruv. III, p. 7). » Pour épargner au lecteur des recherches inutiles, je l'avertis que ces citations, empruntées à M. Bœttiger (S. 284.), sont exactes dans le livre de cet auteur, parce qu'il renvoie aux notes de ces deux critiques à l'occasion des passages de Vitruve et d'Aristote qu'ils ont en effet discutés; mais inexactes dans le Mémoire de M. Raoul-Rochette qui, les répétant sans avoir eu recours aux ouvrages mêmes, y renvoie pour *le trait célèbre* d'Agatharchus, dont ni Twining ni Schneider ne disent un seul mot.

(1) *Contra Midiam*, p. 162. Reisk.

tes picturis exornare (1), ou bien, par *domum colore, vel tectorio incrustare, et picturis exornare* (2), ce qui est juste le sens.

De quel genre étaient ces peintures *murales* dont Agatharchus a décoré les appartemens de la maison d'Alcibiade? Vœlkel (cité par M. Raoul Rochette) prétendait que ce n'était que de la *décoration;* et M. Raoul Rochette adoptant cette opinion, pense *que toute autre est inadmissible.* Selon moi, c'est précisément celle-là qu'on ne peut admettre : et j'espère que vous trouverez péremptoires les raisons que j'en vais donner.

Le savant archéologue se fonde sur ce qu'Agatharchus « s'étant surtout *distingué comme peintre de décorations théâtrales*, dans les dernières années d'Eschyle, possédait un genre de talent conforme au travail que lui imposait Alcibiade. »

Il est bien vrai que, selon Vitruve (3), un Agatarchus fut le premier qui *fit une scène*, pour une tragédie donnée par Eschyle (*namque primum Agatharchus Athenis, Æschylo docente tragœdiam, scenam fecit, et de ea commentarium reliquit*). Mais, est-ce bien le même Agatharchus

(1) Not. 40 ad. pag. 119.
(2) T. VIII, p. 394 et 478. *Oratt. Gr.*
(3) Vitruv. VII *Præf.* §. II.

que celui qui a peint la maison d'Alcibiade? Le fait est fort loin d'être décidé. M. Meyer a cru ne pouvoir identifier les deux personnages qu'en admettant que le trait rapporté par Vitruve est postérieur à la mort d'Eschyle (1). M. Sillig objecte avec raison que l'expression *docente tragœdiam* suppose nécessairement qu'Eschyle vivait encore et présidait à la mise en scène de sa pièce; il conclut que les deux personnages (2) sont différens. Toutefois il est possible de concilier ces dates, comme on le verra dans le tableau chronologique qui termine la lettre suivante. Une autre considération qui pourrait porter à voir ici deux personnages distincts, c'est que, d'après le passage de Vitruve, Agatharchus devait être un *mathématicien*, habile dans la perspective, qui avait imaginé une combinaison de lignes pour faire fuir la scène. Il avait composé un *traité* sur sa décoration (*scenam fecit, et de ea commentarium reliquit*); cet ouvrage servit de guide à Démocrite et à Anaxagore qui écrivirent sur ce sujet (*ex eo moniti Democritus et Anaxagoras de eadem re scripserunt*) : tout cela annonce en effet plutôt un *mécanicien* et un mathématicien qu'un peintre. Vitruve ne dit pas qu'il eût *peint* la

(1) *Gesch. der bild. Künste*, II. S. 150, 151.—Eschyle est mort, non pas *Olymp.* 78, comme le dit M. Meyer, mais *Olymp.* 81, 1.

(2) *Catalog. artif.*, p. 7, 8.

scène lui-même, et rien dans le texte ne s'oppose à l'idée qu'il l'ait seulement *conçue*, et fait exécuter sur ses plans. Au reste, quoique les paroles de Vitruve s'entendent sûrement d'une *décoration*, où les édifices étaient rendus en perspective, Aristote ne donne pas moins Sophocle comme l'introducteur de la *scénographie* (1). Cette contradiction grave entre deux auteurs si bien instruits du sujet qu'ils traitent, pourrait s'expliquer dans l'hypothèse qu'Agatharchus employa pour la première fois son talent, et mit son invention au service des deux poètes, lors de cette lutte mémorable, où le vieux Eschyle fut vaincu (2) par son jeune rival (*Olymp.* 77, 4—469 av. J.-Ch.). Tout ce qu'on sait de positif, c'est que la représentation des Euménides (*Olymp.* 80, 2) ne put avoir lieu que sur un théâtre où des décorations représentaient le temple de Delphes, le sanctuaire de Minerve et la vue de l'Attique (3). Mais pourquoi les décorations n'auraient-elles pas été employées pour une pièce donnée antérieurement? En tout cas, l'autorité d'Aristote doit prévaloir sur celle de Vitruve en ce point. On est donc fort loin d'être sûr que l'Agatharchus, décorateur ou mécanicien, selon Vitruve, soit le mê-

(1) *Poetic.*, IV, 16. ed. G. Hermann.

(2) Bœckh, *Gr. Trag. princ.*, p. 38. — G. Hermann, *Opusc.* II, p. 149.

(3) K. O. Müller, *Æschylos Eumeniden*; S. 108.

me que l'Agatharchus, peintre de la maison d'Alcibiade. Mais quand on persisterait à vouloir les confondre, on ne serait pas autorisé à conclure qu'Agatharchus n'aurait fait que du *décor* dans la maison du riche athénien. Rien n'empêche que cet artiste habile dans la perspective, inventeur si l'on veut de cet art, et auteur d'un écrit à ce sujet, fût en même temps un habile peintre de figures. Les artistes qui, comme Michel-Ange et Léonard de Vinci, ont réuni des talens divers, n'ont pas été rares dans l'antiquité. Le fameux Pamphile était savant en arithmétique et en géométrie; Apelle et Euphranor avaient composé des livres sur leur art; Callimaque fut peintre, toreuticien et architecte; Phidias, Micon, Onatas, Euphranor, etc., furent à la fois peintres et sculpteurs.

Ainsi, Agatharchus (supposé que ce fût le même) a très-bien pu décorer la maison d'Alcibiade de *peintures à sujets*. J'ajoute maintenant que l'identité ou la diversité des deux personnages est une question tout-à-fait indifférente; elle l'est d'autant plus, qu'on ne peut douter, en toute hypothèse, que l'œuvre d'Agatharchus, dans la maison d'Alcibiade n'ait été des *peintures à sujets*. Ce fait résulte d'un passage de Plutarque fort connu, dont je conçois à peine que ni M. Bœttiger, ni M. Raoul Rochette ne se soient servis. Plutarque vient de faire l'énumération des différens genres

d'artistes que Périclès employait pour les travaux qu'il avait entrepris; il continue en ces termes : « Les travaux s'avançaient, sans pareils pour la » grandeur, inimitables pour la grace et la beauté; » et quoique les artistes tâchassent à l'envi de se » surpasser par la belle exécution, la rapidité des » travaux fut étonnante; en effet, des ouvrages » dont on croyait que chacun serait à peine ter- » miné après nombre de gouvernemens successifs » et de générations, furent tous mis à fin sous l'ad- » ministration du même homme; *c'est alors*, dit- » on, qu'Agatharchus se montra fort glorieux de » sa facilité à *peindre rapidement les figures*, ce » qu'ayant entendu Zeuxis, il dit : « Mais moi, je » peins pour long-temps (1). »

Si M. Raoul Rochette s'était souvenu de ce passage, il n'aurait pas dit qu'Agatharchus était *surtout connu comme peintre de décorations théâtrales*. Nous voyons au contraire qu'il devait l'être comme *peintre de figures*. Cet artiste paraît avoir été une sorte de *Luca fa presto*, doué d'une grande facilité d'exécution; ce qui n'excluait pas

(1) Plut. *in Pericl.* c. 13..... Καίτοι τότε φασὶν Ἀγαθάρχου τοῦ ζωγράφου μέγα φρονοῦντος ἐπὶ τὸ ταχὺ καὶ ῥαδίως τὰ ζῶα ποιεῖν, ἀκούσαντα τὸν Ζεῦξιν εἰπεῖν, ἐγὼ δὲ, πολλῷ χρόνῳ. (cf. Wyttenb. *ad. Opp. mor.* T. I, p. 648.). Reiske, qui a toujours une correction prête pour les passages qu'il ne sait comment expliquer, veut changer τότε en πότε.

un certain mérite. Indépendamment des termes τὰ ζῶα ποιεῖν, qui ne laissent aucune incertitude, le mot de Zeuxis n'a évidemment de sens, que dans le cas où Agatharchus aurait été un *artiste de son genre;* pour qu'il établît une comparaison entre Agatharchus et lui, il fallait que leurs deux talens fussent semblables, et même qu'Agatharchus fût assez habile pour que Zeuxis le considérât comme une sorte de rival : sa réponse suppose même qu'on cherchait alors à le lui opposer, qu'on vantait la grande facilité de celui-ci, en contraste avec la lenteur que lui-même apportait dans son travail : c'est ce qui devient évident par un autre passage où Plutarque rapporte le même mot de Zeuxis sans nommer Agatharchus : « C'est ainsi que » Zeuxis répondit à certaines gens qui lui *reprochaient* de peindre avec lenteur : *j'en conviens*; » *mais je peins pour long-temps* (1). »

Ayons donc pour certain qu'Agatharchus était un peintre du genre de Zeuxis, et d'un mérite, sinon égal, du moins, jusqu'à un certain point, comparable au sien. De l'ensemble du texte de Plutarque, il résulte même qu'Agatharchus fut un des artistes que Périclès employa pour les travaux qu'il fit exécuter : d'après le même auteur (2) il y

(1) Plut., *Op. mor.*, p. 94.—T. VI, p. 355 F. 356. Reisk. —Cf. Wyttenb. ad h. l. T. I, p. 648.

(2) Id. *in Pericle.*, c. 12. — V. la note Pp

avait en effet des *peintres* (ζωγράφοι), parmi ces artistes. Entre les édifices qu'il fit élever, l'Odéum, les Propylées, le Parthénon, étaient susceptibles de ce genre d'ornement que nous retrouverions peut-être dans le Parthénon, comme dans le Théséum, si les murs de la *cella* n'en avaient pas été détruits. A quelle occasion Plutarque amène-t-il le mot de Zeuxis? précisément à propos de la rapidité avec laquelle les travaux commandés par Périclès furent exécutés, rapidité qui ne nuisit pas à leur perfection. « *C'est alors*, dit Plutarque, qu'Agatharchus, se glorifiant de la promptitude avec » laquelle il travaillait..... etc. ». Ne résulte-t-il pas de là nettement qu'Agatharchus était un de ceux qui *alors* mettaient à la fois tant de prestesse et d'habileté dans les travaux dont ils étaient chargés? Le passage de Plutarque n'a même de suite et de liaison que de cette manière.

Quoi qu'il en soit de cette dernière opinion, le genre d'Agatharchus est à présent très-bien déterminé; et si Alcibiade tenait tant à l'avoir pour décorer les appartemens de sa maison, c'est qu'à la grande facilité qui le distinguait, ce peintre joignait une grande habileté pour peindre des sujets historiques. Un talent de ce genre est précisément celui qu'on recherche en pareil cas.

Ainsi, que les riches Athéniens eussent, dès le temps d'Alcibiade, l'usage de faire peindre des *su-*

jets historiques sur les murs de leurs maisons, c'est un fait dont il n'y a plus lieu de douter maintenant.

Je crois même que cet usage est encore plus ancien. Le savant archéologue a pensé que le fait doit appartenir à la 88e olympiade (vers 428); cela est fort probable; mais on est seulement certain qu'il est antérieur à l'olympiade 91, 2 (ou 415), le discours d'Andocide étant de cette époque (1). M. Raoul-Rochette croit, d'après M. Bœttiger, « que cet exem-
» ple, donné par un homme tel que celui-là.... dut
» exercer beaucoup d'influence sur le goût des
» Athéniens ». Une circonstance du récit d'Andocide, et qu'ils n'auraient pas dû négliger, montre que les riches d'Athènes n'avaient pas besoin d'un tel exemple. « Cet Alcibiade, dit-il, en était
» venu à un tel degré d'audace qu'ayant persuadé
» à Agatharchus le peintre de l'accompagner dans
» sa maison, il *le força de la peindre;* celui-ci
» le supplia de le laisser sortir, lui donnant pour
» raison, ce qui était vrai, qu'il lui était impossible
» de faire pour le moment (2) ce qu'on exigeait de
» lui, vu *qu'il avait des conventions avec d'au-*

1 Kruger *ad* Clinton. *Fast. Hellen.* p. 79. — Westermann, *Gesch. der Beredsamkeit*, 1, 66.

(2) ὡς οὐκ ἂν δύναιτο ταῦτα ποιεῖν ἤδη. le mot ἤδη est plein de finesse: on voit un homme qui s'excuse tant qu'il

» *tres* (1), Alcibiade lui déclara qu'il allait le faire
» mettre à la chaîne, s'il ne se dépêchait de pein-
» dre; ce que fit Agatharchus; et il ne put recou-
» vrer la liberté que lorsqu'au quatrième mois il
» s'échappa, trompant la vigilance des gardes qu'Al-
» cibiade avait mis autour de lui, comme aurait
» fait un roi (2). »

Remarquez la circonstance qu'au moment où Agatharchus fut emprisonné par Alcibiade, pour peindre sa maison, il avait déjà fait des *conventions avec d'autres* pour un semblable travail : à cette époque, Alcibiade n'était donc ni le seul, ni le premier qui eût le goût de ce genre d'ornement. Agatharchus pouvait être le plus habile, mais il n'était probablement pas le seul peintre qu'on chargeât alors de pareille besogne. Le passage d'Andocide prouve certainement que le goût en était

peut, qui refuse *pour le moment*, promettant bien de revenir, sauf à ne pas tenir sa promesse. Reiske a bien fait de résister au *pruritus emendandi* qui le portait à déranger ce petit mot si bien placé.

(1) Διὰ τὸ συγγραφὰς ἔχειν παρ' ἑτέρων. Il est incroyable que Reiske veuille lire γραφάς, des *peintures*. Il s'agit des *conventions écrites*, qu'Agatharchus avait signées, de faire pour d'autres, à un prix convenu, le travail qu'Alcibiade exigeait de lui.

(2) Je suis la leçon vulgaire ὡς βασιλέως, qui me paraît donner un sens plus énergique que celle de M. Bekker, ὡς παρὰ βασιλέως.

répandu dès-lors parmi les riches, lesquels n'avaient nul besoin de l'exemple d'Alcibiade pour prendre fantaisie de faire peindre leur maison. Il est vraisemblable que cet Athénien, qui se livrait avec une ardeur sans bornes à ses passions, et auquel il ne fallait pas que rien résistât, savait qu'Agatharchus, engagé avec d'autres, ne consentirait pas à travailler pour lui, tant que ses engagemens ne seraient pas remplis. Le seul moyen, un peu violent à la vérité, était d'attirer le peintre dans sa maison et de l'y retenir de force. Ce qu'il fit: le pauvre artiste eut beau parler de ses engagemens antérieurs; Alcibiade, qui le savait d'avance, n'était guère disposé à en tenir compte.

Ce fait n'est pas contradictoire avec les textes qui nous parlent de la simplicité des maisons à cette époque. Démosthène opposant le luxe de son temps à la simplicité des temps passés, dit que les maisons d'Aristide et de Miltiade n'avaient rien qui les distinguât de celles de leurs voisins (1); et qu'il n'y avait alors de magnifique que les propylées, les portiques et autres constructions faites par l'état (2): Cela prouve seulement que ces grands hommes étaient pauvres, mais non que certains particuliers ri-

(1) *Olynth.* III. p. 35, 20. Reisk. — II, §. 8, p. 158, Rudiger.

(2) *Contr. Aristocr.* p. 689, 10-17.

ches n'embellissaient pas leurs demeures par le secours des arts. La modicité des maisons de Socrate et de Phocion (1) ne le prouve pas plus que la valeur qu'on trouve aux maisons d'Athènes, dans les plaidoyers d'Isée, lesquelles varient de trois mines à cent mines (2). Il en résulte seulement qu'il y avait à Athènes de bien modiques habitations; on sait même que la plupart étaient ainsi, encore au temps de Dicéarque (3); ce qui n'empêche pas qu'il n'y en eût, dès le temps de Socrate et de Xénophon, de grandes, de belles, d'ornées avec goût et magnificence; telle paraît avoir été celle de la courtisane Théodote (4). D'après le plaidoyer de Démosthène contre Midias, les gens d'Eleusis prirent ombrage de ce qu'il avait bâti une maison trop vaste (5): c'est là une pure jalousie de province; mais nous ne voyons nulle part qu'on interdît aux particuliers riches d'Athènes d'avoir d'aussi belles maisons qu'ils le voulaient, comme de posséder six cents ou mille esclaves si telle était leur fantaisie (6), et s'ils en avaient les moyens. Ni Alcibiade, ni les autres riches citoyens d'Athènes

(1) Plut. *in Phoc.* c. 18.
(2) Bœckh, *die Staatshaush. der Athen.* I. S. 71-73.
(3) *Græciæ Vit. in Creuzer. Meletem. crit.* III, p. 179.
(4) Xenoph. *Memor.* III, 11, 4.
(5) P. 565. l. 24.
(6) Xenoph. *de Vectig.* IV, 15.

n'étaient empêchés de faire décorer l'intérieur de leurs maisons. Socrate ne blâme pas l'usage de les peindre, comme un luxe répréhensible, mais comme présentant plus d'inconvéniens que d'avantages.

Au reste, l'importance des travaux d'Agatharchus dans la maison d'Alcibiade se prouve encore par le temps qu'il y mit. Après avoir peint sans relâche pendant *quatre mois*, il était loin d'avoir fini; heureusement qu'il parvint à s'échapper de sa prison, malgré les gardes qui le veillaient. Dieu sait combien de temps son tyran l'aurait encore retenu; on en juge à la grande colère de celui-ci et aux tentatives qu'il fit pour le ravoir. « Telle fut l'audace éhontée d'Al-
» cibiade, ajoute Andocide, qu'il alla trouver
» Agatharchus, pour lui reprocher sa conduite,
» comme si les torts étaient de son côté; et, bien
» loin d'avoir le moindre repentir de la violence
» dont lui-même avait usé, il le menaça, pour
» avoir abandonné l'œuvre dont il était chargé;
» car ni le gouvernement populaire, ni la liberté,
» ne suffisaient pour protéger le pauvre peintre,
» qui tremblait devant son oppresseur, comme un
» esclave devant son maître. »

Au lieu de ce tableau vivant et détaillé qu'a tracé l'orateur Athénien, Plutarque ne nous donne qu'une seule phrase où le trait est présenté sèchement, sans aucune des circonstances qui le rendent si remarquable. « Alcibiade, dit-il, enferma

» chez lui le peintre Agatharchus, et le renvoya » avec des présens, après qu'il eut peint sa mai- » son (1). » Alcibiade n'est plus là qu'un grand seigneur qui fait une espiéglerie, toujours sûr qu'on la lui pardonnera pour son argent. Il en est autrement dans le récit de l'orateur, qui peint si bien l'audace et la tyrannie de l'enfant gâté des Athéniens.

Vous voyez donc combien il importait de ne pas s'en tenir à ce passage de Plutarque, mais de recourir aux autres textes de cet auteur pour connaitre le vrai genre des talens de cet artiste, et d'étudier le récit d'Andocide qui nous fait si bien comprendre l'importance et l'étendue du travail qu'Alcibiade avait imposé à Agatharchus. En se tenant, comme M. Bœttiger, à la superficie du fait, M. Raoul Rochette s'est interdit les moyens d'en avoir une appréciation exacte, et de connaître le vrai caractère des peintures dont Alcibiade et les autres gens riches d'Athènes faisaient dès-lors décorer leurs habitations: point important dans la question présente, et qui recevra plus d'un développement utile dans les deux lettres qui suivent.

(1) Si Plutarque a connu le discours d'Andocide, ce que Valckenaer nie (ap. Sluiter. *Lectt. Andoc.* p. 24), ce que Sluiter soutient par de bonnes raisons (p. 219), il a montré un peu de prédilection pour son héros, en retranchant ainsi tous les traits qui rendaient odieuse sa conduite en cette affaire.

LETTRE DIX-NEUVIÈME.

PEINTURES DE ZEUXIS DANS LE PALAIS D'ARCHÉLAUS. — SYNCHRONISMES DE LA VIE DE ZEUXIS ET DE PARRHASIUS, DISCUTÉS.

§. I. *Peintures de Zeuxis dans le palais d'Archélaüs.*

Le trait d'Agatharchus et d'Alcibiade expliqué dans tous ses détails, jette un jour complet sur un autre fait contemporain, où Zeuxis entre en scène à son tour. Voici dans quels termes le fait est rapporté par Elien (1) :

« Socrate disait qu'Archélaüs, qui avait dépensé » 400 mines pour sa maison, ayant fait prix avec » Zeuxis l'héracléote pour qu'il la peignît (ἵνα » αὐτὴν καταγράφοι), n'avait rien dépensé pour lui- » même, » (c'est-à-dire pour orner son esprit, comme il ornait sa maison). Archélaüs de Macédoine a régné de 413 à 399. C'est dans ces limites que se place le trait en question. Comme l'expres-

(1) Ælian. *Hist. var.* XIV, 17.

sion οἰκίαν καταγράφειν est aussi claire que celle de οἰκίαν γράφειν, à laquelle il a donné son vrai sens (1), votre savant adversaire, pour éviter le grave inconvénient de faire de Zeuxis un *décorateur de murailles*, rejette l'anecdote. « Elle est su-
» jette à tant de difficultés, dit-il, et elle inspire si
» peu de confiance, par l'âge et le caractère de l'é-
» crivain qui la rapporte, qu'on ne *saurait en faire*
» *un élément de la question actuelle.* » Toujours le même procédé de rejeter ce qui gêne (2)! Où sont donc les grandes difficultés que présente cette anecdote? On nous dit : « Voyez la note de Périzo-
» nius sur la difficulté de concilier ce témoignage
» avec celui de Pline. » Mais Périzonius n'essaie même pas de concilier Pline et Elien, attendu que Pline lui paraît, à l'égard de l'époque de Zeuxis, en contradiction, non pas seulement avec les autres

(1) Plus haut, p. 270.

(2) « M. Sillig, dit M. R.-R., n'a pas fait mention de ce
» trait; ce qui prouve qu'il ne lui accordait pas une grande
» confiance. » Je dirais, ce qui prouve qu'il n'y a pas pensé. M. Sillig est sans nul doute un archéologue fort instruit et diligent; mais il n'a pas le privilège exclusif de penser à tout, et M. Raoul-Rochette l'a montré lui-même dans sa lettre à M. Schorn, où il cite bon nombre d'artistes dont M. Sillig n'a pas connu les noms. Certes, le trait de Zeuxis méritait bien qu'il en parlât, au moins pour le discuter. Mais il l'a oublié, comme il a oublié dans le même article le passage de Xénophon, qui est capital pour déterminer l'époque où florissait Zeuxis.

écrivains, mais avec lui-même, et ne mérite aucune confiance à ce sujet, comme cela sera établi tout à l'heure. Quant à l'âge d'Elien, il ne fait rien à la question ; ce trait a tout autant de certitude que ceux que racontent Athénée, Diogène de Laërte, Stobée et autres compilateurs qui n'imaginent rien, mais rapportent ce qu'ils trouvent dans des auteurs que nous n'avons plus. Or, nul n'a pu avoir intérêt d'inventer un trait pareil ; tout au plus pourrait-on admettre qu'Elien se sera trompé dans l'application de ce trait à Zeuxis ; encore le soupçon serait-il purement gratuit.

Le mot lui-même, appliqué à Archélaüs, ne saurait soulever aucun doute, étant parfaitement en rapport avec le caractère de Socrate et avec celui d'Archélaüs, amateur des lettres et des arts (1), mais peu instruit lui-même (2). Le mot du philosophe n'a donc rien que de très-naturel à l'égard de ce prince, qui ne négligeait alors aucun moyen de populariser son nom dans la Grèce, et d'effacer le préjugé de barbarie encore attaché au nom de Macédonien. D'autres mots de Socrate à son égard ont été recueillis. On invitait le philosophe de la part d'Archélaüs, de venir à sa cour, il répondit : « Je ne veux pas « aller chez un homme qui me ferait du bien, sans

1 Elian. *Hist. var.*, II, 21.
2 Senec., *de Benef.* V, 6, 3.

» que je puisse le lui rendre (1); » sur quoi Sénèque fait de fort belle rhétorique, selon son usage. Archelaüs promettait à Socrate de grandes richesses s'il venait en Macédoine (2) : le philosophe lui fit répondre « qu'on avait à Athènes quatre chénices de farine pour une obole (3), et que » les fontaines n'y étaient point taries. » Je ne cite ces exemples que pour montrer avec combien peu de raison, on veut écarter le mot de Socrate sur les peintures de Zeuxis dans le palais d'Archélaüs, uniquement parce que le trait gêne le système que l'on soutient. Il est tout simple qu'Archélaüs voulût avoir son palais au moins aussi orné que l'étaient, à cette époque, les maisons des riches particuliers d'Athènes, et qu'il eût recours au pinceau du plus habile peintre du temps.

Ainsi Zeuxis, comme son contemporain et son rival Agatharchus, ne faisait pas seulement des tableaux de chevalet; il embellissait aussi l'intérieur des maisons riches de peintures qui sans avoir le mérite de l'Hélène, de la Pénélope, du Pan et de ses autres divins tableaux, composés à loisir dans l'ate-

(1) Senec. I, 1.

(2) Arrian. *ap.* Stob. Tit. 97, 28. — Schweigh. *Epict. fragm.* 174. T. III, p. 118.

(3) C'est-à-dire un médimne pour deux drachmes (3 $\frac{1}{2}$ boisseaux pour 1 fr. 60 cent.). *V.* mes *Considérations générales sur l'évaluation des monnaies.* p. 114.

lier, ne devaient pas être tout-à-fait indignes de son talent. Combien de grands peintres modernes pourrait-on citer qui n'ont pas cru déroger à leur art, en peignant d'une main libre et ferme de charmantes compositions sur les murs de palais ou de maisons opulentes! Ajoutons qu'Archelaüs se montra juste appréciateur de l'habileté de ce grand maître, puisqu'il lui donna pour cet ouvrage près de *sept talens* ou 36,000 francs, qui valaient plus de 120,000 francs de nos jours; prix, on en conviendra, fort honnête à cette époque, où les progrès du luxe n'avaient pas encore élevé les tableaux à ce prix exorbitant qu'en donnèrent les Ptolémées, les Attales, et les Romains.

Présentés ainsi sous leur véritable jour et dans toutes leurs circonstances, les deux traits relatifs à Agatharchus et à Zeuxis, peintres contemporains, traits absolument analogues l'un à l'autre, se confirment mutuellement et montrent combien l'usage des *peintures murales* dans les maisons était déjà répandu parmi les gens riches d'Athènes, à l'époque de la guerre du Peloponnèse. J'en citerai d'autres preuves dans la lettre suivante. Avant d'y arriver, je dois compléter les observations précédentes, en discutant ces grandes difficultés chronologiques relatives à la vie de Zeuxis, qui ont tant préoccupé votre docte adversaire.

§. 2. *Observations chronologiques sur Zeuxis et Parrhasius.*

J'ai dit que l'époque assignée par Pline à Zeuxis ne peut se concilier avec celle qui résulte de la plupart des faits relatifs à ce peintre ; et que cette époque, comme Périzonius l'avait bien vu, est nécessairement inexacte. C'est ce qu'il est facile d'établir ; et je crois d'autant moins inutile de le faire, que Heyne a touché ce point très-superficiellement(1), et que M. Sillig, en suivant Pline pour les époques de la vie de Zeuxis et de Parrhasius, a rencontré des difficultés graves, pour ne s'être pas attaché de préférence aux autorités principales, et notamment à celle de Xénophon, qui est capitale en cette circonstance.

Pline, de ce ton ampoulé qu'il affectionne trop souvent, dit : « Zeuxis d'Héraclée, la 4e année de » la 95e olympiade (en 397 av. J-C.), entra par les » portes de l'art qu'avait ouvertes Apollodore(2).»

Si cela signifie quelque chose, c'est assurément, que Zeuxis commença, *cette année*, à entrer dans la route que lui avait tracée son maître; cette année signalerait donc le premier pas marquant de

(1) *Antiquar. Aufsætze.* I. 220. ff.

(2) *Ab Apollodoro artis fores apertas Zeuxis.... intravit, Olympiadis nonagesimæ quintæ anno quarto.* XXXV, 36. p. 691, 12.

Zeuxis à sa sortie de l'atelier. On ne peut changer cette date de la 95e olympiade, puisque Pline a donné quelques lignes auparavant, pour l'époque brillante de son maître Apollodore, la 94e olympiade (404-401 av. J.-C.). Ces deux dates s'accordent parfaitement entre elles (1); il est tout naturel que Zeuxis soit *entré* dans la carrière au moment où son maître la parcourait avec le plus d'éclat.

Mais cette chronologie est inconciliable avec d'autres données, parmi lesquelles il en est de tout-à-fait certaines; en premier lieu, avec le fait d'où il résulte que Zeuxis était déjà un peintre habile et renommé, lorsqu'Agatharchus travaillait pour Alcibiade vers 415 ou 420, c'est-à-dire 20 ou 25 ans avant l'époque, où, selon Pline, il avait *commencé* à se faire connaître. Bayle (2) a déjà remarqué que Pline se contredit de la manière la plus manifeste, lorsque peu après, parlant de la grande renommée que Zeuxis avait acquise et des immenses richesses qu'il avait amassées, il dit que ce peintre tomba dans de ridicules excès d'ostentation; qu'*ensuite* (*postea*), il en vint à donner ses tableaux pour rien,

(1) M. Emeric David, comme Périzonius, a très-bien vu que Zeuxis devait être placé plus haut que ne le met Pline; il prend l'olympiade 78 pour celle où le peintre est né, et la 95e pour celle où il est mort (*Biogr. univ.* t. LII, p. 304); mais on ne sait pas l'époque de la mort de Zeuxis.

(2) *Dict. hist.* au mot *Zeuxis*, note A.

disant que personne n'était assez riche pour les payer : par exemple, qu'il donna de cette manière son tableau de Pan à Archélaüs. L'ensemble du texte montre que cet excès d'orgueil ne dut venir au peintre qu'à la fin de sa carrière, du moins lorsqu'il était saturé de richesses et de gloire. Mais Archélaüs mourut en 399, *deux ans* avant l'époque, où, selon Pline, Zeuxis avait *commencé* à se faire connaître; c'est-à-dire qu'il a mis dans un passage le commencement de la carrière artistique de Zeuxis plus tard qu'il n'en a mis la fin dans l'autre.

Le trait qu'il nous a conservé est une preuve donnée à son insu que Zeuxis a fleuri beaucoup plus tôt, et qu'il faut reculer son époque comme celle de son maître. Ce trait est en harmonie avec d'autres, et d'abord avec le témoignage de Xénophon qu'on ne peut récuser. Dans une conversation de Socrate, Zeuxis est représenté comme étant au sommet de sa gloire. Aristodème interpellé s'il y a des hommes dont il admire le talent, répond : « J'admire par-
» dessus tout Homère dans la poésie épique, Mé-
» lanippide dans le dithyrambe, Sophocle dans la
» tragédie, Polyclète dans la statuaire, *Zeuxis*
» *dans la peinture* (1). » Voilà Zeuxis dès lors mis en son genre sur la même ligne que Polyclète et Sophocle dans le leur. Dans les Economi-

1) Xenoph. *Apomn.* 1, 4, 3.

ques, Socrate dit à Ischomaque, qui lui annonçait une résolution vertueuse de sa femme : « dites, » mon ami, j'aime bien mieux entendre parler de la » vertu d'une femme vivante, que si Zeuxis me mon- » trait une belle femme qu'il aurait représentée en » peinture (1). » Socrate fait ici allusion au talent supérieur que Zeuxis avait de peindre la grâce féminine, talent qu'il déploya dans son Alcmène, sa Pénélope, et surtout dans son Hélène, ce tableau si célèbre. Il est clair qu'à l'époque où Socrate tenait ce langage, peut-être en 420-410, Zeuxis était déjà connu comme le plus habile de tous les peintres à reproduire la beauté délicate et juvénile. Rien ne s'oppose donc à ce qu'Aristophane, comme le dit son scoliaste, ait fait allusion au tableau de cet artiste représentant l'*amour couronné de roses*, dans les vers des Acharniens où Dicéopolis dit : « Puisse un » amour comme celui *qui est peint couronné de ro-* » *ses*, m'unir avec toi (2) ! » Les Acharniens ont été donnés. (*Olymp.* 88, 4=425) sous l'archontat d'Eu-

(1) Xenoph. *OEcon.* x, 1. Un des éditeurs de cet ouvrage, feu C. Reisig (qui a pris le nom de G. Kuster), croit que Socrate fait allusion à la *Vénus* que Zeuxis peignit d'après cinq jeunes filles. Ce n'est ni la *Vénus*, ni la *Junon*, comme dit Winckelmann : c'est l'*Hélène* que Zeuxis peignit pour les Crotoniates (plus haut, p. 135).

(2) Aristoph. *Acharn.* v. 991, 992. — Suidas, *voce* Ἀνθεμων.

thydème, fort près de l'époque où la conversation de Socrate a pu avoir lieu. Il est vraisemblable que le tableau venait d'être exposé récemment; car les auteurs comiques étaient très-attentifs à saisir les allusions aux hommes, ou aux choses qui avaient la vogue. Nous en avons un autre exemple dans le passage du Plutus où le poète fait allusion au tableau de Pamphile représentant les Héraclides qui supplient les Athéniens (1). Le second Plutus (celui que nous avons est un composé des deux) fut donné *Olymp.* 98, 1=388. Pamphile, maître d'Apelle, devait avoir fait ce tableau depuis peu, et son œuvre devait être alors toute neuvelle pour les Athéniens.

Tout se réunit pour montrer que la haute célébrité de Zeuxis a précédé le temps où Pline met son entrée dans la carrière.

Au reste, il semble que ce fût là une opinion particulière soit à Pline, soit à quelque auteur qu'il aura consulté; et l'on dirait qu'il ne met Zeuxis aussi tard qu'afin de se procurer de la place pour ses maîtres Apollodore, Démophile d'Himère, et Néséas. Il ne nous a pas dissimulé que d'autres mettaient Zeuxis à la 79e olympiade (en 464) : *a quibusdam falso in* LXXIX (2) *olympiade positus.* Une

(1) Id. *Plut.* v. 335. — Cf. Sillig, *Catal. artif.* p. 314.

(2) M. Sillig prouve très-bien que cette leçon est la véritable.

date semblable se retrouve dans Eusèbe qui à l'article de l'olymp. 78, 2, dit Ζεῦξις ὁ ζωγράφος ἐγνωρίζετο, ce que saint Jérome traduit *Zeuxis pictor agnoscitur;* cette expression ne peut s'entendre que de l'époque où il florissait. Mais ces auteurs ont fait certainement confusion de cette époque avec celle de la naissance du peintre; et ce n'est pas la première fois qu'une confusion de ce genre a eu lieu, par suite de l'équivoque résultant du mot γεγονώς qui, dans les chronologistes ou biographes, a été pris tantôt pour *qui naquit*, tantôt pour *qui fleurit* (1). Il n'est pas croyable que d'anciens auteurs eussent embrassé une opinion qui, en faisant de Zeuxis le contemporain de Polygnote, bouleverserait toute l'histoire de l'art.

Je ne crois pas que cette date, qui nous représente une opinion admise par *plusieurs* anciens écrivains, puisse être mise de côté; et elle sera tout-à-fait irréprochable si nous admettons que les auteurs qui l'adoptaient l'ont donnée comme celle de la naissance de Zeuxis; car, dans ce cas, tous les faits relatifs à sa biographie s'expliquent d'eux-mêmes. En 444, à l'âge de 19 ans, il commença à voler de ses propres ailes, d'après les leçons d'Apollodore, son maître. En 440 ou 436, époque à la-

1 V. mon art. *Xanthus de Lydie*, dans la *Biogr. univ.* t. 11, p. 334

quelle Agatharchus travaillait pour Périclès, Zeuxis avait de 24 à 28 ans; déjà il pouvait être célèbre; et le mot qu'on lui prête est tout-à-fait vraisemblable; entre 44 et 50 ans, il devait être arrivé au faite de la gloire : c'est alors, de 413 à 410, qu'Archélaüs tint à grand honneur d'avoir des peintures de sa main sur les parois de son palais, et qu'Aristodème et Socrate le citaient comme le premier peintre de son temps. Quand il fit présent de son tableau de Pan à Archélaüs un peu plus tard, alors que les louanges et les richesses l'eurent aveuglé, il pouvait n'avoir que 57 à 60 ans.

Je dois aller au-devant d'une difficulté sérieuse qui résulterait d'une grave autorité, celle d'Aristote. « Suidas, dit M. Emeric David, fait naître » Zeuxis vers la 86e olympiade, se croyant auto- » risé par Aristote, *chez qui l'on voit* qu'il vivait » encore, lorsqu'Isocrate florissait. » Ce synchronisme n'a point heureusement Aristote pour appui; ce nom illustre vient là par suite d'une erreur de copiste, dans Harpocration et Suidas, depuis long-temps corrigée par Junius et Maussac, qui, à la place d'Ἀριστοτέλης ont lu ἄριστος (1), leçon évidente. Ainsi le nom d'Aristote disparaît, et le

(1) Harpocrat. Ζεύξις. Ἰσοκράτης περὶ τῆς ἀντιδόσεως. ἀριστοτῶν κατ' ἐκεῖνον τὸν χρόνον ζωγράφος. Suidas. Ἄριστος κατὰ τὸν Ἰσοκράτους χρόνον ζωγράφος. F. Gaisford, p. 1575, D. L.

fait que Zeuxis était *un très-bon peintre du temps d'Isocrate*, ne repose plus que sur le dire d'Harpocration, répété par Suidas. Mais cet auteur nous fournit lui-même la preuve qu'il s'est trompé, car il cite pour garant Isocrate dans le discours περὶ τῆς ἀντιδόσεως. Or, voici ce que dit ce rhéteur : « C'est » comme si l'on osait appeler faiseur d'images, » Phidias, l'auteur de la statue de Minerve, ou » dire que l'art de Zeuxis et de Parrhasius est le » même qu'exercent les auteurs de petits tableaux » (des *ex-voto*) (1). »

On voit qu'Harpocration n'a point compris le texte d'Isocrate. Rien n'y indique que Zeuxis ou Parrhasius vécussent encore à cette époque (*Olymp.* 106, 4=353), pas plus que Phidias qui était mort depuis 75 à 80 ans. Cette erreur du lexicographe ne doit plus être répétée. Ainsi tout s'explique, et aucune difficulté ne s'élève; car la date de Pline, contredite par lui même, est reconnue impossible.

La vie de Parrhasius étant intimement liée avec celle de Zeuxis son contemporain, les résultats qui précèdent seraient frappés d'une grande incertitude, si les circonstances relatives à ce peintre ne pouvaient s'y coordonner chronologiquement. Mais elles s'y lient sans difficulté, quand on s'attache aux faits qui dominent les autres et qui heureusement

(1) V. le texte et le commentaire dans la note M.

sont exempts d'erreur; tel est le témoignage de Xénophon, auquel on n'a pas non plus attaché assez d'importance. La chronologie, suivie par Pline pour Zeuxis, est également fautive pour Parrhasius, et elle devait l'être.

M. Sillig ne me semble pas avoir usé de la critique judicieuse qui distingue en général ses discussions, quand, pour établir l'âge de Parrhasius, il a voulu faire concorder les différentes données relatives à ce peintre avec l'étrange histoire rapportée par Sénèque le Rhéteur. Si nous en croyons cet auteur d'exercices oratoires, Parrhasius acheta un des prisonniers provenant de la prise d'Olynthe par Philippe, le conduisit à Athènes, et lui ouvrit les entrailles pour peindre d'après lui un Prométhée(1). Cette incroyable anecdote, qui semble n'avoir été inventée que pour servir de texte à une déclamation, représente Parrhasius comme exerçant encore son art, après l'époque de la prise d'Olynthe, qui eut lieu *Olymp.* 108, 2=347. Mais quelle confiance peut mériter un trait pareil, lorsqu'il est en contradiction manifeste avec le témoignage d'un auteur comme Xénophon? Celui-ci rapporte que Socrate alla rendre visite à Parrhasius, pour s'entretenir avec lui de la peinture; et il résulte de cette conversation que Parrhasius était dès-lors l'un des peintres les plus en renom à Athènes, celui qui avait le plus

(1) Senec. *Controvers.* V, 10.

réfléchi sur les procédés et les mystères de son art (1). Quintilien (2) s'est appuyé de ce passage pour établir que Parrhasius et Zeuxis ont dû fleurir à l'époque de la guerre du Peloponèse (*non multum ætate distantes*, *circa Peloponesia ambo tempora...*) C'est à dire qu'il en a tiré justement la conclusion que j'ai tirée déjà du témoignage de Xénophon à l'égard de Zeuxis, lequel a dû être dans toute la force de son talent et de sa renommée, avant l'an 404. Or, il suffit de cette donnée pour être sûr que l'artiste qui était au comble de sa gloire en 404, peut-être même 10 années auparavant, ne pouvait continuer de travailler encore environ 60 ans après, c'est-à-dire à l'âge de plus de 100 ans; je ne parle pas du procédé dont il aurait usé, d'éventrer ses modèles pour mieux peindre la douleur. Tout cela est trop absurde pour qu'on y attache nulle importance.

Pline ne donne point d'époque pour Parrhasius: mais il place son père Événor, dont il fut le disciple (3), à la 90e olympiade, ainsi qu'Aglaophon, neveu de Polygnote (4). Mais, d'après Xénophon, il y aurait encore ici erreur d'une génération pour Evénor; car l'époque que Pline lui assigne, est celle

(1) Xenoph. *Apomn.* III, 10, 1-5.
(2) *Inst. Orat.* XII, 10, 4. — V. la note Qq
(3) Harpocrat. V. Παρράσ.
(4) Sillig. *Catal. artif.* p. [illegible], [illegible] — V. la note A

que le témoignage de Xénophon donne à Parrhasius. Nul ne peut hésiter sans doute entre ces deux autorités. Xénophon passe avant tous. Si M. Sillig s'était mieux pénétré du passage de cet auteur, il lui aurait donné la préférence, et n'aurait pas été dans la dure nécessité de taxer Pausanias d'erreur, pour un fait qui ne s'accorde certainement pas avec les dires de Pline et du rhéteur Sénèque, mais qui est en parfaite harmonie avec Xénophon. Il s'a-des bas-relief ciselés sur le bouclier de la Minerve Promachos par le toreuticien Mys, d'après les dessins de Parrhasius, fils d'Événor (1). On ignore l'époque où cette statue fut exécutée par Phidias. Selon Pausanias, elle le fut avec les dépouilles enlevées à Marathon; ce qui en placerait l'époque vers 489. Mais il est impossible qu'on eût enlevé cette statue avant la prise d'Athènes par les Perses, qui n'auraient pas manqué de détruire ce témoin de leur défaite. Selon la remarque ingénieuse de M. K. O. Müller, les Athéniens s'étaient plu singulièrement à multiplier les dépouilles de Marathon (2). Tous les monumens formés avec les dépouilles des barbares furent censées provenir de cette victoire où la valeur Athénienne s'était montrée presque sans partage. On peut croire que la Minerve Promachos provenait du butin enlevé par Cimon. Le bouclier de bronze

(1) Paus. 1, 28, 2.
(2) *De Phidiæ vitâ*, p. 19.—V. la note, Q.

de cette Minerve resta probablement tout uni, jusqu'à ce qu'un homme du talent de Mys s'étant fait connaître, Phidias l'employa à ciseler les sujets que Parrhasius lui avait dessinés. Si ce travail a été exécuté à l'époque où Phidias faisait sa Minerve du Parthénon, de 438 à 436 (1); Parrhasius avait alors 22 à 24 ans; il pouvait bien être déjà assez connu par son talent, pour qu'un artiste de renom, comme l'était Mys, eût recours à lui pour les dessins de ses bas-reliefs.

Il est donc inutile de supposer qu'ici Pausanias a mis le nom de *Parrhasius* au lieu de celui de *Pérasius* qui se trouve dans une épigramme rapportée par Athénée, où il est fait mention d'un vase représentant la prise d'Ilion sculptée par Mys et dessinée par *Pérasius* (2). Il est plus raisonnable d'admettre, avec Merrick et Jacobs (3), dans la leçon de cette épigramme, le léger changement de Πηρασίοιο en Παῤῥασίοιο, en supposant que ce ne soit pas une variété d'orthographe poétique, que de supposer une pareille erreur dans Pausanias.

Tous les textes anciens nous représentent Parrhasius et Zeuxis comme contemporains,

(1) Philochor. *Frag.* p. 54, ed. Siebel. — Cf. K. O. Müller, *de Phidiæ vitâ*, p. 22, 35.

(2) Ap. Athen. IX, 782. — V. mes *Observations sur les noms des Vases grecs*, p. 71.

(3) Jacobs, *Exercit. crit.* II, 25.—*ad Anthol.* XII. *Paralip.* n. 12, p. 764. — *Anth. Palat.* App. n. 141.

comme ayant fleuri, et ayant été au plus haut point de leur renommée tous deux à peu près, sinon tout-à-fait, dans le même temps. Zeuxis était né en 464; mettons 4 ans de distance entre eux par hypothèse; supposons Parrhasius né en 460: tout devient clair; en 436, époque de l'achèvement de la Minerve, il avait 24 ans, et pouvait avoir acquis déjà l'habileté qui lui mérita l'attention de Mys; admettons, ce qui est très-probable, que la conversation de Socrate ait eu lieu de 420 à 415, le peintre avait alors de 40 à 45 ans. Quant au défi des deux artistes, on peut le placer où l'on voudra dans le cours de leur carrière.

La liaison de tous ces synchronismes, appuyée sur l'autorité de Xénophon, ressortira clairement du tableau ci-joint, qui donne la date des faits relatifs aux peintres Agatharchus, Zeuxis et Parrhasius, dans l'hypothèse jugée la plus difficile, celle où il n'y aurait eu qu'un seul Agatharchus, dont je fixerai la naissance, par conjecture, à l'an 488. Mais j'avoue que je penche encore pour l'opinion de M. Sillig, qui reconnaît deux artistes de ce nom. Au reste, la difficulté chronologique écartée, la question est de fort peu d'intérêt; les observations précédentes, en ce qui concerne les époques de Zeuxis et de Parrhasius, concilient toutes les difficultés, et éclaircissent ce point de l'histoire de l'art d'une manière qui me semble complète.

CHRONOLOGIE

DES FAITS RELATIFS AUX PEINTRES AGATHARCHUS, ZEUXIS ET PARRHASIUS.

Olympiades.	Années avant J.-C.	FAITS.	AGE DE Agath.	Zeuxis.	Parrhas.
73,1	488	Naissance présumée d'Agatharchus.	0		
75,1	480	Naissance présumée d'Apollodore, maitre de Zeuxis; d'Evénor, père et maître de Parrhasius.			
77,4	469	Agatharchus fait une scène pour Eschyle et Sophocle (?)	19		
79,1	464	Naissance de Zeuxis.	24	0	
80,1	460	Naissance présumée de Parrhasius.	28	4	»
80,3	458	Agatharchus travaille pour Eschyle seul (?).	30	6	12
84,1	444	Zeuxis commence à se faire connaître.	44	20	16
85,1	440	Agatharchus est employé par Périclès.	48	24	20
86,1	436(?)	Mot de Zeuxis à ce sujet. Parrhasius dessine pour Mys le toreuticien.	52	28	24
88,1-89,1	428-424	Agatharchus peint la maison d'Alcibiade.	60-64	36-40	32-36
90,1	425-425	Maturité du talent de Zeuxis et de Parrhasius.		39-49	25-45
	425	L'*Amour* couronné de roses de Zeuxis est déjà dans le temple de Vénus.		»	»
92,3	410	Zeuxis peint le palais d'Archélaüs.		54	56
	400	Mort de Socrate		64	66

LETTRE VINGTIÈME.

SUR LA PEINTURE DES MAISONS AU TEMPS DE SOCRATE ET DE DIOGÈNE. — MOSAÏQUE EMPLOYÉE DANS LE PAVEMENT DES TEMPLES ET DES MAISONS, DÈS CETTE ÉPOQUE.

Les textes relatifs aux peintures murales d'Agatharchus et de Zeuxis suffiraient pour constater l'usage de peindre les parois intérieures des maisons opulentes d'Athènes, dès le temps de la guerre du Péloponèse. On peut encore en citer deux autres qui ne vous paraîtront pas moins caractéristiques, dont l'un renferme une notion importante sur l'emploi de la mosaïque à figures pour une époque presque aussi ancienne. Ce sont des faits dont la discussion fera ressortir plus d'une notion intéressante pour l'histoire de l'art.

§ 1. *Textes de Xénophon et de Galien.*

L'usage de peindre les parois des maisons opulentes au temps de Socrate, est encore prouvé par une opinion de ce philosophe que Xénophon a rap-

pelée dans les Mémorables : « En un mot, disait-il, » la plus belle, la plus agréable maison est celle » où l'on peut se retirer avec le plus d'agrément en » toutes saisons, et renfermer avec le plus de sû- » reté ce qu'on possède. Quant aux *peintures* et » aux *variétés de couleurs* (γραφαί τε καὶ ποικιλίαι), » elles ôtent plus d'agrément qu'elles n'en procu- » rent (1). » Cette opinion de Socrate montre que les *peintures* (γραφαί) étaient usitées de son temps, dans les maisons; et la réunion de ce mot avec ποικιλίαι, fait assez voir qu'il s'agit non de tableaux, mais de *peintures murales* : c'est ce que votre docte adversaire reconnaît sans hésiter. Il adopte l'opinion de Weiske, à l'égard du sens de ποικιλίαι; à savoir que ce sont « des *peintures de décor*, dans » le goût de ce que nous appelons des *arabesques*, » tandis que l'autre mot désigne des peintures à » sujets. » Il reconnaît ainsi lui-même l'usage de ces deux genres de peintures à cette époque, sans nous dire comment il concilie cette opinion avec celle qui lui a fait rejeter les autres faits du même genre. Quoique son explication du passage de Xénophon soit entièrement conforme à mes idées, je dois vous avouer qu'elle ne me paraît pas tout-à-fait certaine, en ce qui concerne le sens du second mot ποικιλίαι, lequel ne me paraît pas pouvoir

(1) Xenoph. *Apomn.* III, 8, 10.

s'entendre ici d'*ornemens peints* dans le genre des arabesques. C'est évidemment un de ces mots qui, par leur étymologie même, ont un sens générique que les circonstances seules peuvent déterminer. Ainsi quand ποικιλίαι ou ποικίλματα est *tout seul*, il peut très-bien être employé en général dans le sens de toute *variété de couleurs* appliquées aux parois d'une maison, par le moyen d'incrustations de marbres, de couleurs plates, d'ornemens de peintures à sujets, de broderies; car tout cela est compris dans l'idée de *variété de couleur;* et je ne doute pas que ce ne soit dans ce sens général que Xénophon a pris ποικίλματα à l'endroit des Économiques où Ischomaque dit à Socrate : « Notre maison » n'est pas ornée de *variétés de couleurs* (1)», expression qui embrasse toute sorte d'ornemens résultant d'un changement quelconque de couleur, y compris la peinture proprement dite; l'auteur de

(1) Xenoph. *OEcon.* IX. 2. οὐ γὰρ ποικίλμασι κεκόσμηται ἡ οἰκία). C'est à cause de l'équivoque résultant de la généralité même du mot ποικίλματα, que le Scoliaste de Sophocle, dans une phrase où il réunit les deux mots comme Xénophon, met avec l'un d'eux une épithète qui en détermine le sens : « ἱστουργικοῖς ποικίλμασι καὶ ζωγραφήμασι. (*ad Ajac.* v. 633. — Cf. Schæfer *ad Greg. Cor.* p. 429, fin). Dans un passage d'Héliodore, les termes γραφαῖς κοσμεῖν et ἐγγράφειν, ποικίλλειν, sont employés dans le même sens de *peindre*, par une recherche de synonymes qui caractérise le rhéteur (*Æthiop.* IV, p. 149, Coray).

l'Épinomide (1) le prend en ce sens; mais dans Xénophon, la réunion des deux mots exclut l'idée que ποικιλίαι désigne des *peintures*, puisque des *arabesques* étaient nécessairement des γραφαί. Le second mot doit donc se rapporter à toute *variété de couleur*, obtenue par un autre moyen que la *peinture*, tel que mélange de matières diverses, plaques de marbre de différentes couleurs, teintes plates (ἀλειφή) sur les parois, mosaïque sur les pavés. Car c'étaient là les diverses manières d'embellir les maisons, outre la *peinture* à sujets ou de pur ornement, qui est exprimée par γραφαί.

Comment Socrate, qui aimait et appréciait les arts qu'il avait pratiqués, peut-il dire que ces ornemens « privent de plus d'agrément qu'ils n'en procurent »? En voici je crois la raison : Il ne considère en cet endroit les avantages d'une maison que sous le rapport de l'utilité qu'on y trouve; la plus belle à son avis, c'est la mieux exposée, la mieux distribuée, celle où l'on peut placer tous les meubles et ustensiles de la manière la plus commode. Quand les parois sont tout unies, on place les uns, on suspend les autres, comme on veut, pour la plus grande commodité; rien ne gêne : au contraire, quand elles sont couvertes de peintures, on n'y peut rien mettre, ou peu de chose, car on est forcé de

(1) *Epinom.* p. 975. — c. 2, p. 498. ed. Ast

respecter tous ces ornemens. Les appartemens perdent ainsi de leur utilité et de leurs *avantages réels*.

Vous voyez, Monsieur et ami, comme le passage de Xénophon se coordonne bien avec les autres. Vous en direz autant, je pense, d'un autre où Galien raconte (1) une anecdote relative à Diogène le cynique, laquelle peut être plus récente seulement de 40 ou 50 ans que les trois faits rapportés plus haut : « Diogène dinant chez un particulier, très-
» soigneux de ce qui lui appartenait, et fort peu
» de sa personne, fit mine de vouloir cracher (2);
» puis regardant autour de lui, il cracha en ef-
» fet, non sur aucun des objets qui l'entouraient,
» mais sur le maître de la maison. Celui-ci indi-
» gné, et demandant la raison d'une telle con-
» duite, Diogène lui répondit qu'il n'avait rien vu
» dans sa maison d'aussi négligé que lui : car,
» tandis que *tous les murs étaient ornés de pein-*
» *tures remarquables, le pavé composé de cail-*
» *loux précieux qui, par leur arrangement, re-*
» *présentaient des images de divinités* (3), tous

(1) *Protrept.* c. 8, p. 35, ed. Koehler.—P. 18, 19, ed. Kühn. — V. la note Rr.

(2) Je voudrais trouver un terme pour rendre la force de l'expression du texte : χρεμψάμενος ὡς πτύσων.

(3)... Τοὺς γὰρ τοίχους ἅπαντας ἀξιολόγοις γραφαῖς κεκοσμῆσθαι

» les vases propres et brillants, les lits et leurs cou-
» vertures enrichis des plus beaux ornements, il
» n'avait vu que lui seul de négligé. »

Je souligne la phrase où nous trouvons deux notions importantes, sur le mode de décorer les appartemens des riches ; savoir les peintures murales exécutées par d'habiles artistes et les pavés formés de mosaïques à figures de personnages religieux ou héroïques, comme ceux qu'on trouve dans les monumens de l'époque romaine. On ne dira pas sans doute que Galien a dénaturé les paroles de Diogène, et qu'il l'a fait parler comme un Grec du temps des Antonins. Ce serait une pure hypothèse que rien ne justifierait maintenant ; car le fait relatif à la peinture est en harmonie avec d'autres, se rapportant à la même époque. Quant à la mention des pavés en *mosaïque*, elle n'a rien non plus qui doive surprendre, ainsi que le montreront les observations suivantes.

§. 2. *Emploi de la mosaïque à figures dès le cinquième siècle avant J.-C.*

On a souvent dit, et l'on répète encore que la mosaïque à figures date du temps des Attales

τὸ δ' ἔδαφος ἐν ψηφῶν πολυτελῶν συγκεῖσθαι, θεῶν εἰκόνας ἔχον ἐξ αὐτῶν διατετυπωμένας.

et des Ptolémées; et votre docte adversaire adopte cette opinion : « (*la mosaïque qui s'introdui-* » *sait vers la même époque, à la cour des rois* » *de Pergame* » page 490 ou 24.) Mais cette opinion a-t-elle un fondement bien solide? Ce n'est certes pas l'unique passage de Pline qu'on cite sur ce point, mais qui est fort loin d'avoir la portée qu'on lui donne. Pline dit seulement que le plus *célèbre artiste* en ce genre fut Sosus qui « fit à Per- » game le pavé qu'on appela l'*Asarotos œcos* (1)». Cet auteur indique le lieu où Sosus a travaillé, mais non le temps où il a vécu; quand il entendrait parler de l'époque des rois de Pergame, il ne s'en suivrait pas encore que ce genre d'ornement ne fût pas pratiqué avant cette époque en d'autres lieux de la Grèce : Pline se contente de dire que Sosus était l'artiste *le plus célèbre* en ce genre; ce qui en suppose d'autres moins célèbres qui l'avaient précédé.

Le fait est qu'on ignore l'époque où la mosaïque a commencé d'être usitée chez les Grecs, soit qu'ils l'aient inventée, soit qu'ils l'aient prise des orientaux, comme on l'a souvent dit (2), mais sans preuve suffisante. Pline en met l'origine dans la

(1) XXXVI. 60. p. 756. 17. *Celeberimus fuit in hoc genere Sosus, qui Pergami stravit quem vocant Asaroton œcon... mirabilis ibi columba bibens, aquam umbra capitis infuscans.*

(2) Stieglitz, *Archæol. der Baukunst.* 1. 276. — D'Agincourt, *Hist. de l'art par les monum. Introd. Peint.* p. 29

Grèce : *pavimenta originem apud Græcos habent, elaborata arte, picturæ ratione* (1). Si nous la considérons, ainsi qu'il convient, ainsi que vous l'avez fait vous-même (2), comme une des conséquences du goût des anciens pour la polychrômie, et pour la peinture intérieure des édifices, elle peut dater de fort loin. La découverte que vous avez faite d'un stuc colorié et à compartimens sur le pavé d'un temple à Sélinonte montre bien cette origine. Mais on ne peut guère douter qu'à la même époque, dans les temples où l'on voulait déployer plus de magnificence, le coloriage fut remplacé par le pavé à compartimens, au moyen d'un dallage de marbres de diverses couleurs, ou formé de petits fragmens justa-posés. L'idée de transporter sur les pavés les ornemens ou figures dont les parois ou les plafonds étaient ornés, dut venir aussi de bonne heure ; et dans ce cas, la mosaïque pouvait seule remplacer le pinceau. Elle devint donc pour les pavés ce que les peintures étaient pour les autres parties, et les mêmes sujets y furent représentés ; delà, les images des dieux ou sujets mythologiques dans la mosaïque du pavé que Diogène respectait si fort ; delà, le mythe de l'Iliade dans la mosaïque du vaisseau d'Hiéron, enfin les sujets mythologiques ou

(1) XXXVI. 60, p. 756. 15.
(2) *Ann. de l'Instit. archéol.* II. 267, 268. — V. la note 8a.

historiques des mosaïques connues, qui toutes semblent dériver de peintures, et même de tableaux célèbres, comme la mosaïque représentant un combat entre les Grecs et les Perses, trouvée en 1831 à Pompéi. M. Stieglitz pense que les tapis orientaux ont donné l'idée des mosaïques. Je pense au contraire qu'elles proviennent du désir d'accorder les pavés avec les parois, en d'autres termes, de *peindre* les uns comme les autres, mais en employant les procédés qui étaient applicables à chacun de ces deux genres de surfaces. Le caractère des mosaïques connues dépose en faveur de mon opinion, puisqu'elles n'ont aucun ornement dont l'origine pittoresque ou architectonique ne soit évidente.

Ces observations s'appliquent à l'une comme à l'autre des deux espèces de mosaïque; je veux dire à la mosaïque *à ornemens*, comme rinceaux, méandres, entrelas, enroulemens, festons; et à la mosaïque *à figures*. Dans les textes qui s'y rapportent, il n'est pas toujours très-facile de distinguer duquel des deux genres il est question.

Par exemple, l'incertitude existe pour le passage de Duris de Samos sur le luxe de Démétrius de Phalère (1), où il est dit que Démétrius avait fait embellir « des appartemens destinés aux hommes (2) » de pavés ornés et *variés par des artistes*. » On

(1) *Ap* Athen. XII, 542. c, d.

(2) Ἐν τοῖς ἀνδεῶσι. Sans doute, ce luxe était admis aupa

peut admettre que ces pavés étaient un mélange d'ornemens et de figures; mais il est possible qu'il ne s'agisse que d'ornemens.

C'est un dessin de ce genre dont il est question dans un passage corrompu de la description du vaisseau de Ptolomée Philopator par Callixène, où il est question d'un antre dont la concavité était recouverte de pierres variées entremêlées d'or (1).

Après le trait relatif à Diogène, le plus ancien de ceux où l'on reconnaît expressément la mention de la mosaïque à figures appartient à la description que Moschion (2) a donnée du vaisseau d'Hiéron II, où certaines pièces étaient décorées d'un pavé dans lequel on avait ménagé des *compartimens* (ἀξανίσκοι) qui représentaient, au moyen de toutes sortes de pierres, le mythe entier de l'Iliade. L'*asarotos œcos* de Sosus devait avoir des compartimens de ce genre dont l'un était le fameux sujet des colombes représenté dans la mosaïque du capitole, laquelle, ainsi que le pensait Furietti, paraît bien être la même qui ornait l'*asarotos œcos*. Elle fut transportée à Rome, comme on y transportait les peintures sur enduit. Je trouve, avec M. Quatremère

ravant dans les gynécées; Démétrius en introduisit l'usage pour les *pièces destinées aux hommes*. C'est là, je crois, le sens du passage.

(1) *Ap* Athen. V. 207 c.—Voyez la note Tt.

(2) *Ap*. Athen. V. 205. f. — Voyez la note Uu. — Je dis le

de Quincy (1), bien peu solides les raisons de Winckelmann(2), pour contester l'identité de cette mosaïque et de celle de Pergame. La translation d'une mosaïque à Rome n'a rien de plus difficile que celle d'une peinture murale; les deux opérations sont tout-à-fait analogues.

Mais on n'a nulle raison de croire que la mosaïque à figures ne fût pas en usage auparavant; et quand le passage de Galien ne le montrerait pas clairement, il y en aurait une preuve frappante dans le pavé en mosaïque que les fouilles du temple de Jupiter à Olympie ont mis à découvert, sous le pronaos de l'édifice. Cette mosaïque du temps de la construction même, comme le prouvent son style

plus ancien, parce qu'on ignore l'époque de la version grecque du livre apocryphe de Tobie où nous trouvons le verbe ψηφολογέω qui désigne, sans nul doute, la mosaïque (XIII. 17). Cette version est d'un Juif helléniste de Palestine (De Wette, *Lehrbuch der Einleitung in die Büch. des alten Test.* §. 311), qui a pu vivre dans le IIe siècle avant notre ère, mais qui peut être aussi d'une époque plus récente. Le λιθόστρωτον, dans le Cantique des Cantiques (III. 10.), peut n'être qu'un pavé à compartimens : de même que dans le livre d'Esther (1, 6.) où il est fait mention d'un pavé de pierre *smaragdite* (fausse émeraude), de *pinnine* (nacre de perle, v. mon Mémoire sur la *Récompense promise*, p. 15), et de marbre *de Paros*, espèce de pierre dont le traducteur grec n'a certainement pas trouvé la notion dans l'Hébreu.

(1) *Dict. d'archit.* t. II, p. 131.

(2) *Hist. de l'art.* t. II, p. 458.

et son niveau comparé à celui de la base des colonnes, est du même temps qu'une autre mosaïque plus grossièrement travaillée qui régnait autour du péristyle. M. Abel Blouet pense qu'il devait s'en trouver une semblable dans l'opisthodome et d'autres aussi dans la cella. Cet ancien ouvrage a été recouvert, à l'époque romaine, par un pavé à compartimens de marbre de diverses couleurs, un vrai *lithostroton*. La mosaïque, composée d'un assemblage de petits cailloux de toutes couleurs tirés de l'Alphée, représente des méandres, des palmettes et autres ornemens d'un goût exquis, qui encadrent deux divinités marines (1); voilà donc une *mosaïque* à figures, comme l'entendaient les Romains, qui appartient au 5e siècle avant notre ère. Cette découverte donne de l'importance à une scolie de Lucien (2)

(1) *Voyage en Morée, Architect.* T. 1, pl. 63-64. L'une d'elles est un triton sonnant de la trompe; sur sa queue recourbée se joue un petit amour : motif plein de grâce et d'élégance.

(2) . . . . . Λέγουσιν ἐν Δελφοῖς ὀμφαλὸν εἶναι ἐπὶ τῷ ἐδάφους τοῦ νεώ· περὶ [δὲ] αὐτὸν αἰεῖον γεγράφθαι ἀπὸ συνθέσεως λίθων *Schol.* Lucian. *de Saltat.* c. 39. II, p. 291, 70. M. Lobeck, qui a cité cette scolie. (*Aglaoph.* p. 1003. note a) présume qu'il s'agit de mosaïque dans ce passage: ....*qui opus tessellatum in mente habuisse videtur*. Un si habile critique ne devait pas hésiter sur ce point; car σύνθεσις λίθων est une expression propre à la mosaïque : un *mosaïciste* est appelé ὁ τῶν ψηφίδων συνθέτης par St.-Grégoire de Nysse (*Orat. de S. Theodoro martyre. Opp.* t. II, p. 1011 d. Par. 1615

jusqu'ici peu remarquée, d'où il résulte que, dans une partie du temple de Delphes, il y avait un pavé représentant un aigle peint, dit l'auteur, *par un assemblage de pierres;* c'était donc un ouvrage du même genre, et sans doute à peu près du même temps que celui qui a été retrouvé à Olympie. Et l'on a tout lieu de croire que des pavés de cette espèce ont existé dans les autres grands temples élevés à cette époque.

Mais un ornement pareil, si intimement lié à l'usage de la peinture dans les maisons, doit se répandre rapidement, dès qu'il est inventé. Ainsi il aura passé de bonne heure des temples dans les maisons des riches. On doit croire qu'il était en usage au temps de Xénophon; en sorte que les mosaïques peuvent être comprises dans le terme générique de ποικιλίαι dont il se sert. La preuve que nous donne le passage de Galien, pour une époque qui n'est peut-être pas postérieure de cinquante ans, ne laisse guère de doute à ce sujet.

Vous me saurez peut-être gré, Monsieur et ami, d'avoir rassemblé quelques indices, tirés des tex-

ce qui revient au ψηφοθετέω, ψηφοθέτημα, ψηφοθέτης des gloses de Philoxène, dans le même sens que ψηφολογέω — λόγημα — λόγος. Une inscription porte aussi ψηφοθέτης, selon la leçon proposée par M. Welcker (*Rhein. Museum*, 1833, S. 280), qui me paraît préférable à ψηφοδέτης adopté par M. Bœckh (*Corp. Inscr.* n° 2025).

tes et des monumens, sur l'emploi de la mosaïque à figures pour une époque beaucoup plus ancienne que celle qu'on avait assignée à ce genre d'ornement; ce qui nous donne encore une application du même principe général qui a présidé en Grèce à la décoration des édifices.

Aucune de leurs parties principales n'était donc privée de cette variété de couleurs sur lesquelles l'œil d'un Grec aimait à se reposer.

LETTRE VINGT-UNIÈME.

DE LA PEINTURE DES PLAFONDS. — PRÉTENDUE INVENTION DE PAUSIAS, DÉJA PRATIQUÉE AU TEMPS D'ESCHYLE.

Dans les trois lettres précédentes, Monsieur et ami, j'ai passé en revue les textes qui se rapportent à la peinture des parois dans les maisons, et à celle de leur pavement au moyen de la mosaïque. Il me reste à discuter un texte important que votre docte adversaire a cru relatif à la peinture des *plafonds* dans les maisons seulement, mais qui peut s'appliquer aussi aux temples et à d'autres édifices publics.

Après avoir cité le passage de Pline sur la maison d'Apelle (1), il dit, « *un peu plus tard*, nous » découvrons un *second pas* dans cette carrière. » Cet auteur nous apprend que Pausias, *disciple* » d'Apelle, fut *le premier* qui peignit des plafonds, » et avant lui personne ne s'était encore avisé de » *décorer de cette manière des appartemens pri-*

(1) Plus haut, p. 212-213.

» *vés* (*Idem et lacunaria primus pingere insti-*
» *tuit ; nec cameras* ante eum *taliter adornare*
» *mos erat* p. 489 ou 26). » Je vous ferai observer d'abord que Pausias fut le *condisciple*, non le *disciple* d'Apelle, tous deux étant élèves de Pamphile (1); et qu'en conséquence le trait dont parle Pline se place, non *plus tard* qu'Apelle, mais au temps même de ce peintre.

L'idée que le passage de Pline signale un *second pas* dans la peinture murale des maisons, le *premier pas* étant censé marqué par le trait d'Alcibiade (2), cette idée repose uniquement sur la traduction que M. Raoul Rochette a donnée de la phrase *nec cameras etc.* par : « nul ne s'était encore avisé » de décorer ainsi *des appartemens privés* » ; à quoi il ajoute : « je ne vois pas ce qu'on pourrait » *opposer* à un témoignage si positif. » D'abord, en supposant que Pausias eût introduit l'usage de *peindre des figures* dans les plafonds des *appartemens privés*, comme on dit, il ne s'en suivrait pas que celui de peindre des ornemens et de décorer les parois de sujets historiques n'était pas dès-lors plus ou moins ancien. Ensuite le passage de Pline a tout un autre sens que celui qui lui a été donné: et l'on s'est fait un argument d'une traduction évi-

(1) Plin. xxxv, 40.
(2) Plus haut, p. 96 suiv.

demment fausse. Car, je vous prie, dans quel auteur de la bonne latinité a-t-on vu que *cameræ* signifie des *appartemens privés?* Ce mot ne veut rien dire que *voûte* ou *plafond cintré.* Vitruve et Pline ne lui donnent pas d'autre sens. C'est ce que les Grecs appelaient κάμαρα ou στέγη καμαρωτή (1), genre de bâtisse dont ils ne paraissaient pas avoir fait usage dans les temples; car ils n'y admettaient que les plafonds horizontaux, ou à charpente apparente (2); mais qu'ils ont dû pratiquer de bonne heure, dans les tombeaux, les odéons, les bains, et sans doute dans beaucoup d'autres édifices publics et particuliers dont les Romains ont ensuite imité la construction.

Quant aux *lacunaria*, ce sont les *caissons* qui ornaient les *plafonds* horizontaux, et dont l'imitation servit à l'ornement des *cameræ :* ces caissons furent primitivement des espaces vides produits par l'intersection des solives de la couverture; car chacun sait que tous les détails de l'architecture grecque dérivent de la construction en bois. Ces vides, *lacunaria* ou *caissons*, formaient un creux plus ou moins profond, qu'exprime assez bien le *lacunar* (de *lacus*) des Latins, et le φάτνωμα (mangeoire) des Grecs : souvent ce creux était rempli par divers ornemens architectoniques *sculptés* ou *peints*,

(1) Callixen. *ap.* Athen. v, p. 196, c.
(2) Hittorff, dans les *Annali dell' Instit.* II, p. 176.

tels que rosaces de diverses formes, étoiles, etc.

Le procédé de Pausias consista donc à remplacer ces premiers ornemens par de la *vraie peinture*, qui représenta des sujets appropriés à la place, tels que des figures isolées ou même des têtes, des bustes, des figures à mi-corps. Ce sont probablement des compartimens de cette espèce qui avaient été figurés sur la couverture intérieure de la tente de Ptolémée Philadelphe, et que Callixène exprime par φατνώματα γραπτά, *lacunaria picta* (1).

Rien, dans le passage de Pline, ne démontre qu'il s'agisse de *maisons*, plutôt que de tout autre genre d'édifices. Le procédé a pu être pratiqué dans tous; mais, en premier lieu, dans les temples, et autres monumens publics; ensuite, dans les habitations des riches. C'est la marche qu'a suivi chez les anciens l'emploi de tous les procédés des arts. D'abord les dieux, puis l'état, les hommes en dernier.

Pausias est-il en effet celui qui introduisit cette nouvelle application de la peinture? Pline le dit; mais ce n'est pas une raison pour que cela soit; nous l'avons vu, à l'occasion de Ludius(2): encore ici, il a

(1) Athen. l. l. Je ne m'oppose pas à ce qu'on y voie seulement des caissons peints en décor sur une surface plane, sans qu'il y eût ni médaillons ni figures. Cependant la magnificence extraordinaire et presque fabuleuse de cette tente, rend peut-être la première interprétation plus vraisemblable.

(2) Plus haut, p. 265.

pris une modification et un perfectionnement pour une invention. Car, deux gloses d'Hésychius donnent lieu de penser que l'usage en est beaucoup plus ancien.

Le fait n'a pas échappé à M. K. O. Müller, qui avance que cette espèce de peinture *existait déjà avant Pausias*, se contentant de renvoyer pour toute preuve au lexique d'Hésychius sur les mots κουράς et ἐγκουράς (1). D'après ce lexique, les deux mots signifient une *peinture dans un plafond*, une *peinture de plafond*, ὀροφικὸς γραπτός, ou γεγραμμένος, πίναξ, ou enfin des tableaux *représentant des têtes*, γραφικοὶ προσώπων πίνακες.

Il faut entendre par là de *petits tableaux*, représentant soit une figure isolée, soit une demi-figure, soit un buste, en un mot, des médaillons remplissant les compartimens d'un plafond ceintré ou horisontal. Les noms κουράς ou ἐγκουράς qu'ils portaient, relatifs, je pense, au genre de composition de ces peintures, doivent signifier *fragment*, sujet *coupé* ou *fragmenté;* car ils semblent ne pouvoir venir que de κουρά, du verbe κείρω, dont le sens est, entre autres, *coupure* ou *fragment*.

(1) *Handbuch* §. 320, 4.—Saumaise les a déjà citées, et imparfaitement expliquées (*ad Vopisc.*, p. 392, F). — V. la note Vv.

Plusieurs plafonds antiques (1) nous donnent une idée de ce genre de décoration. Outre ceux qui ont été découverts dans les tombeaux de Rome et des environs, on peut citer un plafond des Thermes de Pompei (2), et un autre trouvé à Baïa (3). Au milieu des ornemens et des arabesques, ou entre les caissons, ont été ménagés des compartimens qui renferment de petites figures entières ou à mi-corps, des groupes ou des têtes peintes sur un fond, coloré le plus souvent en bleu. Le soffite d'une tombe découverte sous Alexandre VII nous offre, dans cinq médaillons, les portraits d'une famille, composée du père, de la mère et des cinq enfans, à laquelle elle était destinée (4). Plusieurs de ces plafonds, ornement de tombes souterraines, ont été peints avec une délicatesse et une richesse d'autant plus extraordinaires (5), que, vu leur position dans un lieu obscur, ils n'ont pu être exécutés qu'à la lueur des lampes; ce qui, joint à la situation renversée dans laquelle l'artiste devait se mettre pour les peindre, en rendait l'exécution extrêmement difficile et délicate. C'est de

(1) *Peintures antiques, d'après Pietre Sante Bartoli*, Paris, 1757, pl. I, IX, XVIII, — XXII.

(2) Zahn, *neue entdecken Wandgem. in Pompei*, pl. III, IV. — Bruloff, *Thermes de Pompei*, pl. VII.

(3) Dans Bruloff, pl. X.

(4) *Peint. Ant.*, etc. pl. XXIII.

(5) V. surtout les pl. XXI et XXII.

cette manière qu'avait dû être peinte la grotte sépulcrale des Nasons, ainsi que beaucoup d'autres, privées de la lumière du jour, ou qui n'en recevaient qu'une très faible, par la porte d'entrée.

Des ornemens tout semblables servaient à décorer même les parois des appartemens (1). Au reste, ainsi que la peinture a souvent pris la place de la sculpture dans les ornemens architectoniques; la sculpture à son tour a souvent imité ce qui était proprement du ressort de la peinture. Par exemple, les dispositions des plafonds peints, relatives aux figures et aux têtes exécutées dans des compartimens, ont été imitées en sculpture à Palmyre, dans le plafond du tombeau d'Élabélus, où l'on voit, au milieu des rosaces, quatre compartimens plus larges, contenant chacun une figure à mi-corps; et dans celui de Jamblichus (2), où le plafond, divisé par des caissons en losange, renferme au milieu un compartiment contenant deux figures. On peut encore citer un soffite, ayant au milieu un médaillon avec buste de femme, un autre soffite avec un grand compartiment contenant sept bustes, etc. (3).

Ces plafonds peints ou sculptés nous donnent une idée de ce que devaient être ces κουράδες, ces

(1) *Pitture di Ercolano*, t. IV. tav. LIII—LV.
(2) Cassas, *Voyage pittoresque en Syrie*, pl. 105.
(3) Wood et Dawkins, *Ruines de Palmyre*, pl. X, XIX. LV

médaillons peints, dont nous parle Hésychius. De très curieux fragmens de mosaïque trouvés dans les Thermes de Caracalla (1) et à Lyon (2), prouvent qu'on représentait sur les pavés les mêmes ornemens que dans les plafonds; car on y voit des *lacunaria*, et, au milieu de quelques uns, des figures et *des têtes*, le tout en mosaïque, et colorié comme devaient l'être les *lacunaria picta* de Pausias. Ainsi on imita en mosaïque et les sujets représentés sur les parois (2), et ceux des plafonds. La mosaïque remplit tous les rôles de la peinture.

Relativement à cette assertion de M. K. O. Müller que les Grecs peignirent des plafonds avant Pausias, votre adversaire dit : « J'ignore d'après *quelles* » *données*, il *a pu trouver* que cet usage de pein- » dre les plafonds *fût antérieur à Pausias.* » A la vérité M. Müller n'a pas dit les motifs de son assertion; mais ils se trouvent dans le passage même d'Hésychius sur κουρας et ἐγκουράς, que M. Raoul Rochette a cité d'après lui. En recourant au texte original, il aurait aperçu les mots Αἴσχυλος Μυρμιδόσιν, qui sont dans les deux gloses (« Eschyle [s'en sert] dans » les Myrmidons »); d'où il suit que ces termes

(1) Abel Blouet, *Restauration des Thermes de Caracalla*. pl, XIV, fouille L.

(2) Artaud, *Mosaïques de Lyon*, pl. 52, 57, 58.

ont été tirés d'Eschyle; et, comme nous n'avons aucun droit de contester l'explication donnée par un ancien grammairien qui avait sous les yeux l'ouvrage, à présent perdu, d'Eschyle, il devient très-probable que ce poète, connaissait déjà ces *tableaux de plafonds*, ὀροφικοὶ πίνακες, que Pline dit avoir été inventés par Pausias. Voilà ce à quoi M. Müller a certainement fait allusion.

La carrière dramatique d'Eschy le est comprise entre l'an 499 où il donna son premier ouvrage, et l'an 456 où il est mort. On ne sait quel est, dans cet intervalle, l'époque de sa tragédie des Myrmidons. En supposant qu'elle soit un de ses derniers ouvrages, on aurait l'année 460 environ pour celle où il aurait parlé des *tableaux de plafond;* les grecs les connaissaient donc au moins *deux siècles* avant Pausias, qui peut-être n'aura fait qu'en perfectionner l'exécution ou la composition.

On peut se demander si ces médaillons ou demi figures, dans les compartimens des plafonds, étaient peints immédiatement sur place, ou peints d'abord à part et attachés ensuite dans les caissons. Le mot πίνακες, employé par le glossateur, favorise cette dernière opinion, à moins qu'il n'ait donné à ce mot le sens général de *peintures* (1). Au reste lorsqu'il s'agissait de peintures soignées, comme

(1) Plus haut, p. 82, 83.

devaient l'être celles de Pausias, on peut croire qu'un artiste aimait mieux peindre ces petites figures à l'aise dans son atelier, que sur place dans la position incommode qu'il était obligé de prendre. Mais on ne peut douter qu'en beaucoup de cas, ils ne fussent peints sur le lieu même. Les plafonds déjà cités, où des médaillons, de charmans sujets, les arabesques les plus délicats et les plus compliqués ont été peints sur place à la lueur des lampes ou des flambeaux, montrent combien les anciens artistes étaient familiers avec toutes ces difficultés. S'ils ont exécuté de si délicieuses compositions dans des lieux obscurs, dans des tombeaux où personne ne devait pénétrer, que ne pouvaient-ils pas faire dans l'intérieur éclairé d'un palais?

Quoi qu'il en soit de ces observations, d'où il résulterait que Pausias n'est pas l'inventeur de cette manière d'orner les plafonds; il est clair que votre adversaire s'est trompé quand il a voulu tirer du passage de Pline la preuve que cet artiste était le *premier* qui eût peint des plafonds dans des *appartemens privés*; et conséquemment que la peinture murale, dans les maisons, était d'un usage récent. Il ne *voit pas ce qu'on pourrait opposer à un témoignage si formel*; on pourra maintenant opposer au passage tel qu'il l'entend, le passage tel qu'il faut l'entendre; et tout sera dit.

LETTRE VINGT-DEUXIEME.

DE L'USAGE DE PEINDRE EXTÉRIEUREMENT LA FAÇADE DES MAISONS.

Avant de résumer les précédentes recherches sur la décoration intérieure des maisons, il n'est peut-être pas sans intérêt de vous présenter quelques vues sur le mode d'ornement qui dut être adopté quelquefois, peut-être même le plus souvent, pour leur extérieur. Je ne vous annonce pas des preuves certaines mais seulement des conjectures qui, fondées sur des inductions toutes naturelles et des renseignemens de quelque valeur, présentent un dégré de probabilité suffisant pour éveiller l'attention, suggérer l'idée de faire des recherches plus complettes, et amener des résultats plus sûrs. Veuillez me suivre un moment dans ce champ un peu vague où j'espère toutefois poser quelques jallons.

On vous a sévèrement reproché d'avoir avancé et

soutenu que les temples n'étaient pas les seuls édifices que les anciens revêtissaient extérieurement de couleurs ; je me suis arrangé pour prendre ma bonne part de ces reproches (1); et même pour en recevoir de plus vifs, puisque j'ai étendu votre théorie jusqu'aux tombeaux, dont j'ai démontré que les parois extérieures étaient couvertes quelquefois, non seulement de teintes diverses, mais de véritables peintures parfaitement bien exécutées(2).

Maintenant je vais plus loin encore; et j'avance, comme l'expression d'une conviction entière, que le goût des Grecs pour la polychrômie ne dut pas s'arrête aux édifices publics et funéraires; qu'il dut s'étendre aussi aux palais et aux habitations particulières; lesquelles ne purent être privées à l'extérieur de cette variété harmonieuse dont il semble qu'un œil grec avait un impérieux besoin. Lorsque les détails de l'architecture, dans les autres édifices, avaient leurs couleurs propres, concevrait-on que dans cette classe seule, on eût admis l'unité de teinte? Cela est impossible, parce que cela est contraire à la nature de l'esprit humain.

Je ne crois pas qu'aucun de ceux qui auront présens à la pensée tous les faits qui attestent le goût des Grecs à cet égard, puisse hésiter à croire, quand

(1) Plus haut, p. 183.
(2) Plus haut, p. 266 suiv.

même les indices en auraient entièrement disparu, qu'en Italie, comme en Grèce, l'extérieur des maisons et des palais a dû souvent présenter la même variété de couleurs; que les diverses parties de l'architecture, comme frontons, frise, listels, que leurs ornemens, tels qu'oves, triglyphes, denticules etc, devaient y être quelquefois exprimés par la peinture seulement; et même que les parties planes de leur façade devaient être revêtues de véritables peintures à sujets, ou de figures de divinités protectrices, genre d'ornemens très usité dans tout le moyen âge, et qu'on voit encore sur grand nombre de maisons à Florence, à Milan, en divers lieux de la Lombardie, de la Suisse et de l'Allemagne.

Les anciens auteurs se taisent sur ce point (du moins on l'a cru), ainsi que sur le reste de l'architecture polychrôme. Mais, si les ruines des temples ont conservé des vestiges qui attestent quel était le caractère de leurs ornemens; il reste aussi des traces de peintures sur les parois extérieures de quelques maisons de Pompéi, bien que leurs façades soient en grande partie détruites, et ces traces nous suffisent pour constater l'usage. D'ailleurs c'est là une de ces notions, dont j'ai parlé plus haut, qui sont des conséquences forcées de données certaines.

Un architecte instruit, M. Léo Klenze, dans son curieux essai sur la restauration du temple tos-

can (1), émet une opinion analogue, et il l'appuie par la description très-remarquable de la forme et des ornemens adoptés pour les maisons, dans toute la région de l'Allemagne, qui s'étend depuis le lac de Constance jusqu'aux frontières de la Pannonie, et même le long du cours inférieur du Danube, jusqu'aux montagnes de la Thrace. La forme de ces maisons est aussi bien proportionnée qu'agréable; elle rappelle au premier coup-d'œil un *temple grec* de petite dimension, avec frise et fronton; tous les ornemens des édifices doriques et toscans y sont représentés par des couleurs variées comme dans les temples anciens, sans compter que des groupes en bois peint ou en terre cuite, représentant des saints ou des sujets bibliques, surmontent souvent les acrotères, ainsi que le sommet du fronton (2).

Ces observations s'accordent avec celles qui sont contenues dans une lettre de M. Zanth, et que vous m'avez communiquées; cet habile architecte dit :.... « de Vienne je vous transporte à Salzbourg, à tra- » vers un pays intéressant par un grand nombre » d'habitations construites en bois avec une simpli- » cité, un goût et un soin charmans, et qui rap- » pellent en plusieurs parties, surtout *dans la dis-*

1. Tiré du tome VIII d'er *Denkschriften der kœnig. Akad der Wiss. zu München*, 1821.

2. Le même, S. 41-44.

» *position des frontons*, les principes de l'archi-
» tecture grecque, telle que nous la voyons dans
» les temples de l'époque la plus reculée; il y a
» jusqu'aux ornemens chantournés, sculptés, ou
» enrichis de différentes couleurs qui ajoutent
» encore des traits de ressemblance entre les hum-
» bles habitations des paysans de l'Autriche, et les
» temples des dieux chez les Grecs. »

Que ce mode de bâtisse ait passé des peuples Rhétiens aux Étrusques, aux Thraces et de proche en proche aux Grecs, comme M. Klenze est disposé à le croire, d'après les idées, alors en vogue, de Niebuhr sur l'origine des Étrusques (1); ou qu'il ne soit qu'un souvenir encore vivant du mode adopté par les Romains d'après les Grecs, transporté par eux dans la région au-delà des Alpes, et conservé par la constance des habitudes locales, comme je le croirais; peu importe; l'analogie ou plutôt la ressemblance de tous les détails d'ornemens avec ceux de l'architecture grecque, suffit pour constater une communauté d'origine, et donne lieu de croire que les maisons de la Grèce et de l'Italie étaient bâties et ornées de la même manière.

A l'appui de cette observation, on peut citer des faits de plus d'un genre que fournissent les textes et les monumens.

(1) Le même, S. 17-25.

Et d'abord, quant à la forme extérieure des maisons, elles ont dû être souvent semblables à celles dont la construction a frappé ces observateurs Dans les peintures antiques, on voit fréquemment représentées des habitations particulières qui ont la forme d'un petit temple, surmontées d'un comble aigu, avec deux frontons (1): quelquefois le fronton a une forte saillie sur la façade (2); et même le toit forme un auvent tout autour de l'édifice (3).

De pareilles saillies sur le parement des murs existaient certainement aux maisons d'Athènes. Cela est prouvé par un écrit aristotélique où il est dit qu'Hippias fit payer aux propriétaires un droit « pour avoir une saillie de l'étage supérieur sur » la voie publique, une montée extérieure, une » barrière devant la maison, et une porte ouvrant » en dehors (4). »

(1) V. la planche XVII des peintures du tombeau des Nasons.

(2) *Pitture di Ercolano*, t. III, pl. XXVII, XXXIV, XLII, XLIX.

(3) Les mêmes, pl. LXII.

(4) Pseudo-Aristot. *Œconom.* II, 4. edit. Schneider. ...Τὰ ὑπερέχοντα τῶν ὑπερώων εἰς τὰς δημοσίους ὁδοὺς, καὶ τοὺς ἀναβαθμοὺς, καὶ τὰ προφράγματα, κ. τ. λ. J'entends par ἀναβαθμοί les degrés avec ou sans perron, *prothyron* (plus bas, p. 343-345), servant à monter à la porte d'entrée, quand celle-ci était de quelques pieds au-dessus du sol; par πρόφραγμα, la barrière à claire voie qui défendait l'approche des maisons, et empêchait d'y déposer des ordures; ce qu'Hé-

Cette mesure fiscale est attribuée à Iphicrate par Polyen (1), à Aristide et à Thémistocle par Héraclide de Pont (2).

Quoique les textes anciens semblent, en général, réserver les *frontons* pour les temples, il est constant que d'autres édifices ont eu cet ornement. Nous le voyons appliqué, en effet, aux tombeaux, aux portes de marchés, aux portes de villes, aux arcs de triomphe (3). Pausanias le donne même aux *trésors*, du moins à celui des Mégariens dans l'Altis d'Olympie, dont il n'aurait sans doute pas plus parlé que des autres, s'il n'avait été frappé de la bataille des géans qui décorait le fronton de cet édifice (4).

Les peintures antiques prouvent aussi que les maisons particulières elles-mêmes n'en étaient pas toutes dépourvues, ce qui d'ailleurs résulte de

raclide appelle δρύφακτος ou plutôt δρύφρακτος, lequel n'est point un *balcon*, comme le pensait Coray. Le verbe φράσσω qui entre dans la composition des deux mots, indique assez qu'ils emportent l'idée d'obstacle et de séparation. Dans les tribunaux, c'était la *barrière*, avec porte, à claire voie, qui empêchait le public d'approcher; ce que les grammairiens entendent par θύρα τοῦ δικαστηρίου (Hesych. Mœris. Attic.)

(1) *Strategem.* III, 9, 30.

(2) *Rep. Athen.*, p. 206, ed. Coray.

(3) Dans les peintures d'Herculanum (t. III, pl. IX), on voit un pont sur lequel sont deux portes ou arcs de triomphe surmontées d'un fronton avec acrotères.

(4) Paus. VI, 19, 12.

quelques textes (1). Elles n'étaient pas toutes à toit plat ou en terrasse; or, du moment que, dans un édifice quelconque, le toit forme deux plans inclinés, un faîte triangulaire doit le terminer nécessairement aux deux extrémités. Un des archéologues qui ont le plus profondément pénétré dans l'esprit de l'art grec, mon ami Brœndsted, a déjà conjecturé que, dans certains petits temples, l'*aëtóma* ou fronton, au lieu de contenir des figures de relief ou de ronde bosse, a dû avoir son fond couvert de figures peintes (2). Il verra bientôt que son idée est plus qu'une conjecture. Mais sans doute ce genre d'ornement économique, si on le compare aux figures de ronde bosse qui embellissaient les frontons des grands temples, devait, à plus forte raison, être appliqué aux habitations privées; il serait contraire à l'usage constant de l'antiquité, de supposer que les frontons de celles-ci fussent restés *toujours* nus, et l'on ne peut se refuser à l'idée que leur champ était souvent occupé par des sujets peints, qui tenaient la place de ces sculptures réservées aux frontons des édifices publics, principalement à ceux des temples.

(1) Harpocr. Suid. Etymol. magn. v. ἀετός. Dans les *Anecd. Bekk.* (t. I, p. 361), un article (ἀιστοὶ, τὰ προνόμια τῶν ναῶν, καὶ τὰ φατνώματα τῶν ὀρόφων...) nous apprend qu'on donnait aux caissons des plafonds le nom d'ἀιετός. Le fait est bien douteux.

(2) Brœndsted, *Recherches et Voyages en Grèce*, II, p. 160.

A l'appui de toutes ces inductions, on peut recueillir quelques renseignemens qui leur donnent beaucoup de consistance.

Les peintures antiques où nous voyons des maisons ornées de frontons sont de l'époque romaine; il se pourrait donc qu'il en fût autrement chez les Grecs. Mais un passage d'Hippocrate prouve décidément le contraire. Ce grand médecin, parlant des moyens de guérir des difformités accidentelles, ordonne de disposer une échelle d'une certaine manière; puis il ajoute : « cette échelle ainsi disposée, » vous l'approcherez d'une tour élevée ou du *fronton d'une maison* (ἢ πρὸς ἀέτωμα οἴκου); ce que Galien, dans son commentaire (2), explique ainsi : « ..... par ἀέτωμα οἴκου, il faut entendre la partie la » plus élevée de la maison; car on appelle ainsi » l'extension en hauteur du toit, ayant la forme d'un » triangle. » Puis il décrit les deux espèces de couvertures usitées de son temps, la toiture en terrasse (3), et la couverture en comble avec frontons : je dis *de son temps*, je pourrais dire aussi du *temps*

(1) *De Articul.* t. I, p. 808, ed. Foes; — II, p. 796, ed. Lind; — III, p. 193, ed. Kühn.

(2) T. XII, p. 376, Chart.; — V, p. 615, Bas.; — XVIII, part. I, p. 519, ed. Kühn.

(3) Ἡλιαστήριον, le *solarium* des Romains. Le passage est fort corrompu; Saumaise n'a point réussi à le rétablir (*ad Æl. Spart.*, p. 155); et je l'ai essayé en vain.

d'Hippocrate; car si la prescription du médecin de Cos annonce l'usage commun de surmonter les habitations particulières de *frontons,* on ne peut douter que celui de les terminer en terrasse n'existât aussi à la même époque, et ne fût même le plus ordinairement employé. Ces usages sont de ceux qui ne changent pas dans un même pays; et quand les textes d'Hippocrate et de son commentateur nous manqueraient, nous n'en serions pas moins sûrs que les choses se passèrent ainsi.

Ce texte d'Hippocrate établit, contre l'opinion commune, que les maisons des Grecs n'étaient point toutes terminées en terrasse (1); car l'existence du fronton suppose un toit à deux pentes plus ou moins inclinées.

Le commentaire de Galien montre qu'il en était de même de son temps, ce que prouvent d'ailleurs les peintures antiques où les maisons à toiture inclinée et à frontons sont, pour le moins, aussi nombreuses que les autres.

Il est donc impossible de ne pas prendre dans un sens un peu large les renseignemens donnés par les anciens sur la défense faite à des particuliers d'orner leurs maisons de frontons. Saumaise (2), quoiqu'il n'eût pas sous les yeux les peintures antiques

1 Stieglitz, *Archœolog. der Baukunst*, III, S. 152, 188.
2 *Ad Jul. Capit.*, p. 156, c. d.

qui nous sont maintenant connues, a pourtant vu le vrai sens du passage où Plutarque, d'après Tite-Live, dit que le sénat avait permis à César, par un décret, de mettre sur sa maison un ἀκρωτήριον (1). Il ne s'agit pas seulement du fronton, que chacun devait mettre à sa maison dès qu'elle avait un toit incliné, mais encore des figures qui en décoraient le champ et les acrotères. C'est par conséquent dans le même sens que Suétone a pris le mot *fastigium*, en rapportant le même fait (2), ainsi que Cicéron, lorsqu'il fait allusion aux honneurs conférés à César (3); ou lorsqu'il parle du *fastigium* qui distinguait le Capitole des autres édifices sacrés (4), ainsi que Pline, lorsqu'il dit que les *prostypes* et les *ectypes* de Dibutade ont donné naissance aux *fastigia templorum* (5). Evidemment il entend, outre les frontons eux-mêmes, les figures qui les ornaient. En pareil cas, les anciens ne séparent point le fron-

(1) Plut. *in Cæs.* §. 63.
(2) Suet, *in Cæs.* §. 81.
(3) Cic. *Philippic.* II, 43.
(4) Id. *De Orat.* III, 46.
(5) *Primusque personas tegularum extremis imbricibus imposuit, quæ inter initia prostypa vocavit. Postea idem ectypa fecit: hinc est fastigia templorum orta* (XXXV, 43, p. 710, 10). M. Welcker rapporte *hinc* à Corinthe, non pas aux ectypes de Dibutade (*Rheinisches Museum*, 1834, S. 483). Je ne puis être de cette opinion. Le nom de Corinthe est bien loin de là, et n'a plus rien à faire avec ce que Pline dit de Dibutade.

ton des ornemens qui lui étaient propres. Il est clair qu'on ne devait pas avoir besoin d'un décret pour couronner une maison d'un faîte triangulaire ; mais il en était autrement du droit d'y mettre les sculptures réservées aux temples.

On ne peut guère entendre autrement, d'après le passage d'Hippocrate, celui où Aristophane introduit le chœur des oiseaux faisant de grandes promesses dans le cas où la victoire leur serait adjugée ; « les chouettes du Laurium (les drachmes) ne vous » manqueront jamais; elles logeront dans l'intérieur » de vos maisons ; elles nicheront dans votre » bourse ; elles y feront éclore des petits. En outre, » vous habiterez comme dans des temples; car nous » mettrons sur vos maisons une couverture avec » fronton (1). » D'après Hippocrate, les maisons en Grèce avaient souvent un fronton. Mais cette partie n'était sans doute accompagnée des ornemens dont elle était susceptible que dans les temples ou autres édifices sacrés; c'était donc toujours ce genre d'édifice qui servait de terme de comparaison (2). « Toutes vos maisons auront des frontons,

(1) Aristoph. *Aves*, v. 1113.... Τὰς γὰρ ὑμῶν οἰκίας ἐρίψομεν πρὸς ἀετόν.

(2) M. Brœndsted, qui a écrit sur ce sujet quelques pages pleines de vues ingénieuses, approuvera, je l'espère, le nouveau jour dans lequel j'ai mis ces textes difficiles à expliquer.

» comme ceux des temples; vous serez logés
» comme des dieux. » Voilà le sens.

C'est à coup sûr l'emploi des figures dans les frontons et sur leurs acrotères qui n'était pas permis : et en effet, outre les motifs de convenance qui faisaient réserver cet ornement pour les édifices sacrés, et les dispositions somptuaires qui sans doute mettaient obstacle aux écarts d'une opulence vaniteuse, l'intérêt de la sûreté publique obligeait de restreindre beaucoup, sinon d'interdire tout-à-fait, le droit de placer dans le haut des habitations des figures dont la chute pouvait être dangereuse. Aussi voyons-nous qu'à Rome, le cas fut tout-à-fait exceptionnel pour César, et mis au rang des plus grands honneurs qu'on pouvait accorder à un particulier.

Maintenant, si l'on fait attention au rôle que la peinture a dû jouer dans la décoration des façades des maisons, on regardera comme très-probable qu'en place des figures de marbre, de terre cuite ou de bronze, réservées pour les frontons des temples et autres grands édifices publics, on devait orner le fond du tympan des maisons de figures peintes comme celles qui ornaient d'autres parties de leur façade.

Ceci nous conduit à expliquer le passage de l'*Hypsipyle* d'Euripide, si heureusement restitué par Valckenaer (1), et dont il n'a pas lui-

(1) *Diatrib.* in Eurip. *deperd. trag.*, p. 214, a, b.

même bien expliqué une des circonstances principales; ce qu'on doit dire de tous ceux qui l'ont cité depuis :

Ἰδοὺ, πρὸς αἰθέρ' ἐξαμίλλησαι κόρας,
Γραπτοὺς [ἐν αἰε]τοῖσι προσβλέπων τύπους (1).

« Vois; porte tes regards avec empressement » vers le ciel, pour contempler les *images peintes* » dans les frontons. » On n'a pas moins hésité sur le sens de γραπτοὶ τύποι, en cet endroit, que dans les autres exemples que j'ai déjà cités (2), et avec aussi peu de raison. On est parti de ces deux hypothèses qu'il s'agit d'un temple, et que les figures dans les frontons d'un temple devaient être nécessairement sculptées; alors on a été obligé d'admettre que les γραπτοὶ τύποι devaient être des *bas-reliefs coloriés*. C'est l'opinion de M. Welcker (3); c'est celle de M. Raoul-Rochette et de bien d'autres.

Mais j'ai démontré plus haut que, dans les poètes, γραπτοὶ τύποι est une expression synonyme de γεγραμμέναι εἰκόνες, et ne peut s'entendre que de *figures peintes*; ce que Valckenaer et Musgrave sentaient parfaitement, puisqu'ils ont traduit *imagines pictæ*.

(1) J'adopte les modifications que M. G. Hermann a faites à la leçon de Valckenaer. (*De vet. pict. par.* p. 6.)

(2) Plus haut, p. 246, 248 et la note Cc.

(3) *Syllog. epigr.*, p. 161, 162.

Seulement Valckenaer, croyant qu'il ne pouvait y avoir que des *sculptures* dans les frontons, aurait mieux aimé qu'Euripide eût dit γλυπτούς *sculptas* que γραπτούς *pictas* (γλυπτούς *sculptas in templorum fastigiis quis forte maluerit*).

Ce grand critique n'aurait pas hésité sur le sens et la leçon, s'il avait remarqué qu'il ne s'agit probablement pas ici de *temples* et il est singulier que personne n'ait fait cette observation. En effet, Galien cite les deux vers d'Euripide à propos de l'ἀέτωμα οἴκου d'Hippocrate, qu'il explique par ἀετὸς οἴκου. C'est donc d'une *maison* ou d'un *palais*, et non pas d'un temple, qu'il était question dans le passage d'Euripide que Galien avait sous les yeux, et auquel ces deux vers appartenaient. De la signification certaine des mots γραπτοὶ τύποι, il résulte que le poète avait en vue les *figures peintes* dans les frontons de l'édifice; d'où se tire la preuve de l'usage d'orner de peintures cette partie extérieure des maisons. Ce fait d'ailleurs ressort de tous les rapprochemens qui précèdent.

On a déjà vu qu'outre les frontons, d'autres parties de la façade des maisons ont dû recevoir des peintures. Il en existe quelques indications, au moins pour la porte principale. Lycophron donne à Minerve l'épithète de Πυλαίτις, *portière* (1), que Tzet-

(1) *Alexandr.* v. 356.

zès explique ainsi: « Car on peignait Minerve sur les » portes des villes et *des maisons* (1). » Le scoliaste d'Eschyle dit de même (2) : « Sachez que l'on » peignait Minerve en avant (c'est-à-dire sur les » portes) de la ville. » La figure de cette déesse était censée protéger le lieu dont elle semblait défendre l'entrée. Ainsi, de même que dans les frontons on peignait des sujets au goût du maître ou selon sa dévotion particulière; sur les portes, on plaçait l'image d'une divinité protectrice.

On comprend qu'il en devait être de l'extérieur des maisons comme de leur intérieur, comme des tombeaux. Quand le propriétaire était riche, il employait un pinceau habile et renommé. Nous voyons, dans une épigramme de Simonide, que Cimon et Dionysius, deux célèbres peintres contemporains de Polygnote, avaient peint chacun un des battans d'une porte (3); cette œuvre fut nécessairement exécutée avant l'Olymp. 78, 2 (=467); année de la mort de Simonide (4). Ce poète ne dit ni quel est le sujet de ces peintures, ni de quel édifice il s'agit. On ignore si c'était un *temple* ou une *maison particulière;* dans l'un ou l'autre cas

(1) Tzetz. *Schol. ad h. l.*, t. II, p. 561. Müller. Ἐν ταῖς γὰρ πύλαις αὐτὴν ἔγραφον τῶν πόλεων καὶ τῶν οἰκιῶν.

(2) *Ad* Æsch. *Sept. C. Th.*, v. 150.

(3) *Epigr.* 76. — *Anal.* I, p. 142.

(4) V. la note Ee

la conséquence sera la même pour notre objet : car si l'on peignait déjà des sujets sur les portes d'un temple, au lieu d'y mettre des figures en relief, on pouvait à plus forte raison, le faire pour des édifices particuliers, la peinture étant moins dispendieuse que la toreutique.

C'est encore de la peinture, ou tout au moins du coloriage de la partie extérieure d'une maison, qu'il s'agit probablement dans ce vers isolé de Cratinus (1) :

Παραστάδας καὶ πρόθυρα βούλει ποικίλα.

« Tu veux des pilastres et des *prothyron* variés. » Car les παραστάδες sont, comme chacun sait, les pilastres d'angles, les *antes* des façades, ou bien les jambages des grandes portes. Quant au *prothyron*, les graves difficultés qu'on a trouvées à s'en faire une idée juste (2), tiennent à ce qu'on a voulu interpréter le *prothyron* grec par le *prothyron* latin : et la différence était assez grande. C'était certainement, dans les maisons grecques, une construction *extérieure*. Vitruve l'entend bien ainsi lorsqu'il distingue le sens dans lequel les Grecs prenaient ce mot, *vestibulum ante januas*, de celui que les Romains lui donnaient, lequel correspon-

(1) Ap. Poll. *Onom.* VII, 122 ; X, 25.

(2) Mazois, *Ruines de Pompéï*, t. II, p. 18, 19. — Raoul-Rochette, *maison du poète Tragique*, p. 12.

dait, comme il le dit, au *diathyron* des Grecs (1); or le *diathyron* (mot qui n'existe que dans cet endroit de Vitruve) doit désigner, d'après son étymologie même, le *vestibule* (*inter januas*) qui conduisait de la porte d'entrée à celle de l'Atrium, par conséquent, la première partie *intérieure* de la maison. Deux passages d'Aristophane (2), nous montrent en effet que le *prothyron* grec était, *en avant de la porte* principale (αὔλειος θύρα), une sorte de perron ou d'avant corps, probablement soutenu de pilastres ou de colonnes. Cela paraît clair dans quelques autres exemples que l'on pourrait citer, mais surtout dans le passage du Protagoras de Platon, où l'on voit plusieurs personnes se réunir et converser dans le *prothyron*, avant de frapper à la porte (3). Cette disposition est décrite avec soin par Aulugelle, probablement d'après quelque autorité attique, lorsqu'il dit: « Ceux qui, dans les anciens temps, bâtissaient de vastes maisons, laissaient *devant la porte* un espace vide, entre la maison et la rue (*inter fores domus et viam medius*): là on attendait le moment de saluer le maître; on n'était ni dans la rue, ni dans la maison (4) ». Rien ne paraît plus naturel que

(1) Vitruv. VI, 7, 5.
(2) Aristoph. *Vesp.*, v. 802-805; Cf. v. 871.
(3) Platon. *Protag.* p. 314 c.
(4) Aul. Gell. *Noctt. Att.* XVI, 5. — V. la note XX.

l'usage de ces perrons, pour les maisons opulentes, qui permettaient de s'abriter du soleil ou de la pluie, et d'attendre à couvert. Il nous en reste un exemple dans le perron (soutenu de deux colonnes, élevé de six marches (ἀναβαθμοί) audessus du sol) qui précède l'*entrée* de la *maison de campagne* à Pompéi (1). C'est un vrai *prothyron* grec.

Il me semble que c'est au moyen de ces notions acquises, qu'on peut expliquer un passage de Dicéarque qui m'avait toujours paru fort difficile, et que je n'ai vu discuté par personne, pas même par les deux derniers éditeurs des fragmens de ce disciple d'Aristote, M. Meier-Marx (2), et M. A. Buttmann (3). L'auteur grec dit de la ville de Tanagre qu'elle est « dans une situation élevée et es-
» carpée, bâtie sur un sol blanchâtre et argilleux,
» et parfaitement ornée par les *prothyron* et les
» *peintures encaustiques anathématiques des*
» *maisons.* » Τοῖς τε τῶν οἰκιῶν προθύροις καὶ ἐγκαύμασιν ἀναθεματικοῖς κάλλιστα κατεσκευασμένη.

D'abord il est clair, que les ἐγκαύματα appartiennent aux maisons, aussi bien que les πρόθυρα; il s'agit donc de l'embellissement des habitations; et, sans aucun doute, de leur embellissement *extérieur;* car nul écrivain ne peut dire qu'une

(1) Mazois, *Ruines de Pompei*. T. II, pl. XLVII, n° 3. et LI.
(2) A. Buttmanni *Quæstiones de Dicæarcho*, p. 25.
(3) *Ap.* Creuzer. *Meletem. critic.* T. III, p. 186.

ville est ornée par la beauté de *l'intérieur* des maisons.

Cette observation confirme déjà ce que j'ai dit du *prothyron*, qui a dû être un *avant corps*, formant l'entrée des maisons, et soutenu par des colonnes plus ou moins élégantes. Ce genre d'ornement semble donc avoir été plus commun à Tanagre qu'ailleurs, puisque Dicéarque en fait la remarque spéciale pour cette ville. Quant aux ἐγκαύματα *des maisons*, ils ne peuvent avoir été que les *peintures* qui en décoraient l'extérieur, et qui, plus fréquentes en cette ville et plus belles que dans les autres, la distinguaient d'une manière plus spéciale. Toute autre explication me semble inadmissible. Reste le mot ἀναθεματικά qui peut faire difficulté. S'il s'agissait de temples ou d'édifices publics, ἐγκαύματα ἀναθεματικά pourrait s'entendre des *tableaux votifs* qui y étaient consacrés, quoique le mot ἐγκαύματα, employé ainsi d'une *manière absolue* pour πίνακες ne serait pas sans difficulté; car, bien qu'à l'époque de Dicéarque *l'encaustique* fût pratiqué par quelques-uns des meilleurs peintres, l'usage n'en pouvait être tellement général, que le mot ἔγκαυμα fût devenu un synonyme de πίναξ ou de γραφή.

Mais la certitude où nous devons être qu'il s'agit de *maisons* et de leur *ornement extérieur*, lève toute difficulté à cet égard; puisqu'on a tout lieu

de croire que *l'encaustique* ou du moins qu'une espèce de peinture à la cire chauffée a dû être presque constamment appliquée à ces peintures extérieures des maisons, comme à celles des tombeaux, en sorte que le mot est ici très-propre et devait être entendu de tous

Dans ce cas, que signifiera l'adjectif ἀναθεματικός. Deux explications se présentent : comme cette épithète a été prise dans le sens de *qui sert à l'embellissement*, *à l'ornement* (1), et s'est dit par exemple, des vases et ustensiles destinés à orner les buffets splendides, on pourrait admettre que Dicéarque lui a donné le sens de *décoratif*, qui serait convenable pour ces peintures extérieures. Mais j'aime mieux rapporter l'épithète à la nature même des sujets qu'on y représentait de préférence. On a vu qu'ils devaient consister principalement en figures de divinités; et que le propriétaire y faisait représenter celles auxquelles il avait une dévotion particulière, ou dont il se croyait spécialement protégé. C'est ainsi qu'Ausone parle d'un particulier qui faisait peindre à l'encaustique sur ses portes (*ceris inurens januarum limina*) les portraits de Mars, de Rémus et de Romulus, dont il se flattait de descendre (2). Ces peintures prenaient donc

(1) Jacobs *ad Anthol.* T. VI, p. 306. — *Proleg.* p. LX.

(2) Auson. *Epigr.* 26. Dans l'inscription de Vérone (*Mus. Veron.* p. XXXVII), reproduite par M. Bœckh (*Corp. Inscr.*

réellement en ce cas un caractère votif, et pouvaient être considérées comme de vrais *anathémata*, et désignées sous le titre d'*anathématiques*.

Quel que soit le sens dans lequel Dicéarque a pris cet adjectif, et ce doit être l'un des deux que je viens d'indiquer, toujours est-il certain que les ἐγκαύματα des maisons ne peuvent être que des peintures extérieures, qui en ornaient la façade, et qu'elles étaient généralement à l'encaustique.

De ces divers rapprochemens auxquels on pourra plus tard en joindre d'autres, il résulte des indices assez clairs que les diverses parties de la façade extérieure des *maisons grecques* devaient être très souvent embellies par tous les moyens que les Grecs employaient pour les autres édifices; en sorte que le même principe y trouvait, comme dans tous, son application, tant au dedans qu'au dehors.

Les inductions que de savans architectes ont tirées de la forme de certaines maisons modernes, se trouvent maintenant appuyées par des textes dont je ne pense pas avoir détourné le sens, ni exagéré la portée, et qu'il n'était peut-être pas possible de bien comprendre, avant les ingénieux rapprochemens que nous devons à ces habiles artistes.

n° 2297 t. II. p. 242) comme venant de Délos, il est frappant que l'*encaustique* soit spécialement affecté aux portes, et la peinture aux autres parties de l'édifice. ....Καὶ τὴν γραφὴν τῶν τε τοίχων καὶ τῆς ὀροφῆς, καὶ τὴν ἔγκαυσιν τῶν θυρῶν [illegible]

Il me paraît donc certain que la *polychrômie* s'est étendue aux habitations particulières. Ainsi tous les genres d'édifices reçurent cet ornement indispensable pour les anciens (1).

Votre docte adversaire, qui admet la *polychrômie* pour les temples, mais qui l'a repoussée quand il s'est agi des tribunaux d'Athènes (2), regardera, je l'espère, comme moins *indigne d'une réfutation sérieuse* votre opinion sur l'extension de cet usage; et il reconnaîtra volontiers qu'il n'avait pas assez réfléchi à la nature de ce goût si prononcé des anciens pour la variété de couleurs. Du moment qu'ils l'appliquaient aux temples, ils ont dû l'appliquer également à tous les autres genres d'édifices. C'est là, comme je l'ai dit plusieurs fois, une conséquence forcée, indépendamment de l'autorité des textes et des faits de détails.

(1) Je ne me sers pas du passage de Xénophon (*Anab.* VII, 8, 1), où, d'après la correction de Toup (ἐνώπια pour ἐνύπνια), il serait parlé de la *façade du Lycée peinte* par Cléagoras. Cette correction, quoique adoptée par Larcher, est fort douteuse (V. Weiske et Krüger, sur cet endroit). Ἐνώπιον et προνώπιον sont des expressions poétiques qu'on ne trouve dans aucun prosateur. Je crois qu'il s'agit de peintures ayant pour sujet quelque songe extraordinaire, et pour auteur, le peintre *Cléagoras*, dont le nom pouvait être mis par M. Sillig sur la liste des anciens artistes; car l'idée de Brodeau, qu'il est ici question d'un livre, n'est pas soutenable.

(2) Plus haut, p. 169 suiv.

LETTRE VINGT-TROISIEME.

PEINTURES MURALES DANS LES PALAIS ET LES MAISONS OPULENTES DE ROME.

Je reviens au sujet des lettres 18 à 22 qui traitent de la décoration intérieure des habitations.

Il n'est plus possible de douter maintenant que l'usage d'en orner les murs de sujets historiques et d'autre genre ne fût établi chez les Grecs, dès la belle époque de l'art. Les preuves nombreuses qui en ont été données montrent avec quelle réserve il faut admettre le *nondum libebat parietes totos pingere*, et le *nulla in Apellis tectoriis pictura erat* (1). Selon votre docte adversaire, « Pline ici » doit être cru, quand son témoignage se trouve » *d'accord avec le génie de l'antiquité tout en-* » *tière.* » Vous avez vu que si le témoignage de Pline devait être pris dans le sens que lui donne ce savant, on devrait l'admettre *d'autant moins*

(1) Plus haut, p. 213.

» qu'il serait *contraire au génie de l'antiquité*
» *tout entière*.»

Au reste, je ne comprends pas que le savant archéologue ait tant abusé de ces textes de Pline, lui qui reconnait qu'il s'agit de *peintures à sujets* et *d'arabesques* dans le passage de Xénophon (1). Ce seul fait qu'il admet ne devait-il pas lui donner l'intelligence de tous les autres ?

En nous renfermant dans ce que Pline dit des peintures murales à l'intérieur des habitations de Rome, et ici il pouvait difficilement se tromper, on voit que le Romain Ludius introduisit à Rome la décoration des murs au moyen de paysages de divers genres; sorte de peinture qui existait chez les anciens, au dire de Vitruve, mais que Ludius savait exécuter rapidement, d'une manière libre et *lâchée*, comme notre Hubert Robert qui décoroit tout un salon en peu de jours. Cette facilité de peindre vite et de *ponsif* eut des imitateurs. Le goût dut s'en répandre promptement; et les progrès du luxe permirent de l'étendre même aux maisons de la classe moyenne, lesquelles jusqu'alors n'avaient sans doute été enduites intérieurement que de couleurs plates. C'est ainsi que, de nos jours, grâce au perfectionnement des procédés de la tenture en papier on en décore même les habitations les plus modestes.

(1) Plus haut, p. 304.

Cette peinture expéditive n'empêcha pas cependant que, dans les habitations somptueuses, la véritable peinture, la peinture à sujets, ne conservât une place honorable; comme le prouvent les belles compositions qui ornent quelques maisons d'Herculanum et de Pompéi : le palais d'or (*domus aurea*) de Néron devait avoir ses parois ornées de sujets pareils, d'après ce que dit Pline du Romain Amulius (ou plutôt *Fabullus* selon M. Sillig (1)) dont les peintures, adhérentes aux parois de ce palais à l'ornement duquel il consacra son pinceau, faisaient dire à Pline, avec une énergie quelque peu prétenticuse, que la maison d'or fut la *prison* de son talent (*carcer ejus artis domus aurea fuit*) Cette expression indique déjà que les peintures dont il l'orna étaient murales, et non des tableaux mobiles, outre qu'on peut le présumer d'après l'usage du temps qui était de réserver les tableaux pour les pinacothèques (2). Mais ce qui achève de le prouver, ce sont les expressions de Pline, en parlant de la gravité qui n'abandonnait jamais ce

(1) *Fecit et nuper gravis ac severus, idemque floridus*, humilis rei *pictor Amulius, etc.* xxxv, 37, p. 702, 27. Au lieu de *humilis rei*, qui ne signifie rien ici, quoi qu'en dise M. Sillig, le manuscrit de Bamberg donne *humidusque pictor;* cette variante a conduit M. Jan à lire *tumidusque*, qui me paraît excellent (dans l'*allgemein. Schulzeitung*, 1833, S. 773.

(2) V. la note Yy.

peintre, lequel travaillait toujours vêtu de la toge, *quanquam in machinis;* par ces *machines*, il faut entendre les grandes échelles, et les échafauds au moyen desquels le peintre pouvait travailler dans les parties supérieures et dans les plafonds des grandes salles que renfermait la maison dorée.

C'est au même genre que je rapporterais les peintures dont il est question dans une épigramme d'Antipater de Thessalonique; il s'agit du palais de Caïus Cæsar. En voici la traduction (1) : « *Dans ton magnifique palais, orné de peintures*, quatre victoires enlèvent sur leur dos, armé d'ailes étendues, quatre enfans des immortels; l'une porte la belliqueuse Minerve; l'autre, Vénus; une troisième, Alcide; et la dernière, l'intrépide Mars. O Caïus, soutien de la patrie, elles montent au ciel. Puisse Hercule te rendre invincible; Cypris t'amener un heureux mariage; Pallas, te donner la prudence; et Mars l'intrépidité (2). »

Le trait que j'ai souligné est exprimé en grec par les mots σεῖο κατ' εὐόροφον γραπτὸν τέγος. Saumaise a cru qu'ils désignent les statues d'un fronton (3); Heyne, qui lisait στέγος et non τέγος, croit qu'il

(1) *Analect.* II, 113. — *Anth. Palat.* IX, n° 59.

(2) De pareils vœux ne peuvent être formés que pour un très-jeune prince. Caïus, né l'an 734 de Rome, fut adopté par Auguste en 737. L'épigramme ne doit pas être de beaucoup postérieure à l'an 744.

(3) *In* Flav. Vop. p. 422 f. 423 a-c.

s'agit de bas-reliefs, non de statues (1). Mais on n'a jamais dit en grec εὐόροφον στέγος, pas plus que εὐστεγὴς ὄροφος. La vraie leçon est τέγος, dans le sens de *palais*. M. Jacobs, qui lit τέγος, entend le passage des *peintures d'un fronton* (2); enfin M. Raoul Rochette pense qu'il *s'agit tout simplement de peintures de plafond* (page 367 ou 7). Qu'Antipater parle de *peintures*, cela est certain; mais l'idée de *fronton* ou de *plafond* ne se trouve point ici. On n'a pas remarqué que l'adjectif εὐόροφος attribut de τέγος, n'est là qu'une de ces épithètes poétiques qui expriment la *beauté* d'un objet par celle d'une de ses parties principales, et qu'εὐόροφον τέγος, comme ὑψόροφος οἶκος (3) ou θάλαμος d'Homère (4), ne signifie rien qu'un *palais magnifique*, parce qu'un des caractères d'un édifice de ce genre, était d'avoir de superbes plafonds, tout brillans d'or et de couleur : σεῖο κατ' εὐόροφον γραπτὸν τέγος ne signifie que *dans ton palais magnifique orné de peintures* : et c'est uniquement ainsi que l'a en-

(1) *Comment. Soc. Gott.*, t. x, p. 110.

(2) *Animadvers.* t. VIII, p. 301. Il s'appuie sur un passage de Pausanias pour prouver l'existence de ces peintures : καὶ οἰκήματα ἐνταῦθά ἐστιν ὀρόφῳ τε ἐπιχρύσῳ καὶ ἀλαβάστρῳ λίθῳ, πρὸς δὲ ἀγάλμασι κεκοσμημένα καὶ γραφαῖς (1, 18, 9); ils il faudrait κεκοσμημένῳ pour le sens qu'il y trouve.

(3) *Odyss.* E. 42. — K. 474.

(4) *Iliad.* Γ. 423 — Ω. 192, 317, etc.

tendu l'auteur de l'argument (λέμμα) de cette épigramme : εἰς οἶκόν τινα ἐν Ῥώμῃ ἔχοντα γραφὴν ἐν ᾗ ἦσαν νίκαι ἐγγεγραμμέναι τέσσαρες. « Sur certain palais » de Rome, ayant une peinture où sont représen- » tées quatre victoires. » Deux peintures de Pompéi (1), dans lesquelles on voit une figure mollement assise sur les ailes étendues d'une autre qui l'enlève, nous donnent une idée exacte des quatre groupes décrits par Antipater, et qui ornaient les murs du palais peint (γραπτὸν τέγος) de Caïus Cæsar.

Les sujets de ces peintures murales étaient ordinairement *mythologiques;* et, selon toute apparence, on y reproduisait très souvent des tableaux célèbres, dont elles étaient les copies. Les originaux se plaçaient dans les *pinacothèques*, exposés au jour le plus favorable, ou même dans un édicule bâti tout exprès, comme fit Hortensius pour les Argonautes de Cydias (2).

Rien ne montre mieux combien tous ces points avaient besoin d'être éclaircis, que de voir un aussi habile homme que M. Welcker (3) prendre les huit peintures à sujets mythologiques, décrites par Lucien(4) et qui ornaient le fond d'une

(1) Dans Zahn, *Ornamenten aus Pompei*, Taf. 2, 52. — *Wandgemæld.* u. s. w. Taf. 28.

(2) Plin. xxxv, 40, 26, p. 704, 6.

(3) *Ad.* Philostr. *Imag. Præfat.* p. LXV.

(4) *De domo*, t. III, p. 190-207.

salle, pour des *tableaux encastrés dans un mur* (*tabulæ, uni parieti insertæ*). Outre que le mode généralement adopté à cette époque pour décorer les maisons était différent, on peut demander à ce critique, excellent juge sur ce point, s'il y a dans la description de Lucien un seul mot qui puisse s'interpréter d'autre chose que de *peintures murales;* et si toutes les expressions et les phrases ne s'appliquent pas à une œuvre de ce genre. Qu'il me permette de remettre sous ses yeux ce seul passage : après avoir décrit le plafond ceintré peint en bleu et or et parsemé d'étoiles, figurant le ciel, Lucien dit (1) : « Telle est donc la partie supérieure de » l'appartement ; il faudrait un Homère, pour en » faire dignement l'éloge, pour l'appeler *au toit* » *élevé*, comme le palais d'Hélène, ou *brillant*, » comme l'Olympe. Quant au reste de ses orne- » mens, les *peintures des parois* (τὰ τῶν τοίχων » γράμματα), la beauté des couleurs, la vie, la préci- » sion, la vérité de chaque objet, sont telles, qu'on » pourrait fort bien comparer le tout à une vue de » printemps, à une prairie émaillée de fleurs (2) ;

(1) §. 9, p. 195.

(2) Cette comparaison d'une peinture avec une prairie émaillée se retrouve dans une pièce de S. Grégoire de Nazianze (*Carmen* x. v. 4.. λειμῶν γραπτὸς... ἐκ πινάκων) et dans S. Grégoire de Nysse : ὡς λειμῶνα λαμπρὸν τὸν νεὼν κατηγλάϊσιν (*Orat. de S. Theod.* Opp. t. II, p. 1011. D.)

» si ce n'est que celle-ci se fane, passe, change et » perd sa beauté, tandis que nous avons ici le » printemps sans fin, la prairie toujours fraîche, » et les fleurs immortelles. » Cette description ne peut s'appliquer qu'à des parois embellies des divers genres de peintures variées, arabesques, fleurs, paysages, sujets mythologiques, le tout exprimé par les mots τὰ τῶν τοίχων γράμματα qu'il est impossible d'entendre autrement que de *parietum picturæ*, comme les a rendus le traducteur latin. A la vérité un peu plus loin (1), il a dit *alia tabula picta est*, mais le grec porte ἕτερον γράμμα γέγραπται, ce qui donne un autre sens. L'idée de *tabula* n'est nulle part dans le texte.

Remarquez qu'il n'importe en rien au fond de la question que ces peintures aient été sur le mur même ou sur tables mobiles; car la pièce dont il s'agit pourrait fort bien avoir été une de ces pinacothèques où l'on réunissait des tableaux (2). Mais je soutiens que les termes dont Lucien se sert pour les décrire s'opposent à ce qu'on voie ici une pinacothèque. On ne peut douter que les murs de cet appartement ne fussent peints (3), comme l'était alors généralement l'intérieur des habitations, avec plus ou moins

(1) § 23. p. 203, 21.
(2) Plus haut, p. 257.
(3) Voir la note *Zz*.

de recherche et d'élégance, selon la fortune des propriétaires.

En résumé, tout prouve que les Romains n'ont point changé le système de décoration usité dans la Grèce pour les habitations particulières. L'emploi de la peinture pour les parois, et des divers genres de mosaïque pour le pavé, leur a de bonne heure été appliqué. Ces applications sont devenues plus nombreuses, à mesure que le luxe a fait des progrès. Au temps de la guerre du Péloponnèse, ou peu après, elles étaient déjà assez répandues, et l'on a lieu de croire que les maisons opulentes d'Athènes étaient alors embellies de ces divers ornemens, surtout de ces peintures de divers caractères, les unes de pur décor, les autres à sujets historiques ou mythologiques. D'habiles peintres ne dédaignèrent pas de se livrer à ce travail dont ils tiraient grand profit, et qui leur coûtait peu, parce que, bien qu'ils y imposassent le cachet de leur talent, ils ne se croyaient pas obligés d'y mettre ni le temps ni le soin qu'ils consacraient à leurs tableaux d'atelier, sur lesquels ils fondaient principalement leur gloire. L'époque romaine, grâce à la concentration des richesses en Italie, vit ce genre d'embellissement prendre un développement extraordinaire, et descendre des palais dans les habitations les moins riches de Rome et des villes italiques.

L'extraordinaire profusion de la peinture dans

certaines maisons qui paraissent avoir été fort peu opulentes, montre assez que l'exécution devait en être fort peu coûteuse. C'est une raison de penser que les riches durent chercher à lui substituer des ornemens plus dispendieux, moins à la portée de tout le monde. Toujours l'opulence se dégoûte promptement des plus belles choses, dès que le vulgaire peut y atteindre; toujours elle s'efforce de leur en substituer d'autres, souvent moins belles, mais plus chères, et partant moins accessibles. En effet, les plaintes de Pline ont pour objet cette recherche nouvelle. Dans les palais des heureux de Rome, les dorures, les compartimens de marbres précieux et les mosaïques étaient venus usurper, sur les parois des appartemens, les places auparavant réservées à la *noble peinture*. Tandis que les applications de la peinture murale s'étaient répandues et multipliées dans la classe moyenne; elles avaient réellement diminué dans la classe riche.

Voilà à quoi se réduit le prétendu *envahissement* de l'*architecture tout entière* par la peinture murale, à l'époque romaine. Quant à cette *grande révolution* tant *déplorée* par Vitruve, Pline et Pétrone, ces auteurs n'en disent pas un seul mot

LETTRE VINGT-QUATRIÈME.

DES DIVERSES MANIÈRES DE PEINDRE APPLIQUÉES A LA DÉCORATION DES PAROIS. — LES ANCIENS N'ONT POINT PRATIQUÉ LA FRESQUE ?

J'ai déjà dit, au commencement (1), que le sujet traité dans ces lettres est à peu près indépendant de la connaissance des procédés techniques employés par les anciens. Quel usage faisaient-ils de la peinture pour décorer les édifices? Quel rôle lui avaient-ils réservé? Voilà les points que je me proposais d'éclaircir. Or, peu importe à la solution de ces questions de savoir de quelles couleurs les anciens se sont servis, comment ils les préparaient et les étendaient sur les surfaces qu'ils voulaient peindre; par quels moyens ils pouvaient les conserver pendant si long-temps; toutes recherches fort intéressantes sans doute, mais qui restent à côté de celles que je me proposais de traiter, ou qui ne s'y rattachent que d'une manière accessoire. Et en effet, vous

(1) P. 17.

voyez, Monsieur et ami, que j'ai parcouru le champ de l'antiquité pour y chercher les renseignemens nécessaires à établir la preuve des usages dont je voulais constater l'existence, et que j'ai discuté tous les points de détail qui peuvent s'y rattacher, sans avoir eu besoin de m'occuper le moins du monde de la partie technique de la peinture.

Cependant, comme question subsidiaire, cette partie de l'histoire de l'art mérite encore notre attention; elle présente quelques points qui ne sont pas indifférens à la solution complète de notre question principale. Vous allez en juger par une seule observation, à laquelle donne lieu ce passage du Mémoire de votre savant adversaire :

« Je ne m'arrêterai pas davantage, dit-il, à » combattre une opinion qu'on devait croire pour » jamais détruite, après le soin qu'avait pris le » premier antiquaire de notre âge de reléguer dans » le pays des chimères, ces temples, ces péciles, » ornés de peintures sur mur, que des historiens » de l'architecture, tels que Winckelmann et » d'Agincourt avaient cru voir dans la Grèce anti- » que, et qui auraient sans doute offert, à l'*époque* » *la plus brillante des merveilles qu'elle a pro-* » *duites, le plus étonnant de ses miracles* (page » 487 ou 23).

J'avoue ne pas comprendre cette dernière phrase. Je me suis déjà expliqué sur le rôle de la *peinture*

murale chez les anciens (1), et j'ai dit les raisons qui empêchent d'admettre que ce rôle puisse se comparer à celui qu'elle a joué chez les modernes; ce qui avait été remarqué par un bon juge, M. Quatremère de Quincy (2). Mais, quand même ce rôle eût été plus grand que nous ne l'avons admis, où serait donc en vérité le *miracle étonnant*, si les temples et les autres édifices publics de la Grèce eussent eu leurs parois revêtues de peintures sur enduit, au lieu d'être couvertes de tableaux? En quoi des peintures de ce genre auraient-elles été si *merveilleuses?* Il est évident, au contraire, qu'elles présentaient, dans l'exécution, beaucoup moins de difficultés aux artistes. Ce n'est donc là qu'une phraséologie élégante dans laquelle on chercherait vainement une ombre de réalité. Mais ce qui achève d'en faire sentir le vide; c'est la certitude où l'on doit être que les procédés techniques de la peinture murale étaient les mêmes que ceux qui servaient pour la peinture sur tables mobiles, de quelque nature qu'elles fussent; en sorte qu'outre la facilité plus grande que présentaient les surfaces des murs, les peintres n'avaient rien à changer ni à la pré-

(1) Plus haut, p. 62, 63.

(2) « On peut croire, sans craindre de se tromper, que » l'antiquité ne connut pas l'emploi de la peinture appli- » quée en grand, comme l'ont pratiquée les modernes. » *Dict. d'Archit.*, t. III, p. 159.

paration des couleurs, ni au moyen de les appliquer. A cet égard, peindre sur mur ou sur tables mobiles devait leur être tout-à-fait indifférent; et quand ils auraient couvert les parois des édifices de peintures de ce genre, leur œuvre n'eût rien présenté que de fort naturel, bien loin de tenir du *miracle* ou de *la merveille*.

C'est au développement de ce point de vue que je vais consacrer cette lettre et la suivante, en n'insistant que sur les détails et les textes qui me paraîtront exiger de nouveaux éclaircissemens.

Vous savez mieux que personne tous les efforts qu'on a tentés pour retrouver les procédés techniques de la peinture des anciens; et quelle obscurité règne encore sur plusieurs points importans. Les difficultés que présentent les textes anciens sont loin d'avoir été levées; plusieurs n'ont jamais été compris; les analyses tentées par d'habiles chimistes ont bien fait connaître les principes colorans qui entrent dans quelques peintures antiques (1); mais elles n'ont donné que peu de lumière sur la préparation et le mode d'emploi des couleurs (2), principalement sur la vraie nature de l'*encaustique*

(1) Humphry Davy, *Some experiments and observations on the colors used in painting by the Antients*, dans les *Philosoph. Transactions*, 1815. p. 97-124.

(2) Thénard, dans Émeric David, *Disc. sur la peinture*, p. 181, note.

ou peinture à la cire par le moyen du feu, dont les anciens ne nous indiquent que très obscurément le procédé : aussi a-t-il été expliqué de bien des manières différentes, parmi lesquelles il est encore douteux que la véritable se trouve.

Heureusement qu'il n'importe en rien à mon sujet de résoudre des difficultés qu'on peut croire insolubles, puisqu'elles ont résisté aux efforts des hommes les plus éclairés. Aussi je ne l'entreprendrai pas. Je n'ai besoin que de savoir quelle espèce de peinture les anciens ont appliquée à l'exécution des sujets dont ils ont orné les murs des édifices et à celle des tableaux de genre historique; à cet égard, on peut arriver à des résultats à peu près certains.

Des trois genres connus des modernes, la *détrempe vernie* (employée avant la découverte de la peinture à l'huile) celle-ci et *la fresque*, les deux premiers ont été inconnus des anciens; un seul, la *détrempe*, a été pratiqué par eux; en revanche, ils en pratiquaient un autre, l'*encaustique*, dont les vrais procédés sont probablement perdus.

Que la *peinture à l'huile* leur ait été inconnue; c'est un fait hors de discussion. Il n'en est pas de même de la *fresque*, que quelques-uns croient encore avoir été employée par les artistes anciens. Je suis convaincu du contraire; et il ne sera pas inutile de discuter une vieille opinion que des con-

naisseurs, peu attentifs au véritable sens des auteurs anciens, reproduisent encore de nos jours.

On a cru pendant long-temps que presque toutes les peintures antiques étaient à *fresque* (1). Le contraire est facile à prouver. Si j'insiste sur ce point, c'est que je vois cette opinion partagée encore par d'habiles connaisseurs, malgré les observations concluantes que M. Hirt a faites à ce sujet, il y a plus de trente ans (2).

Votre savant adversaire lui-même, qu'on doit croire très-versé dans l'histoire de l'art et au fait des travaux divers dont elle a été l'objet, partage cette ancienne opinion, que toute peinture murale des anciens était nécessairement *à fresque*. Car, à propos des faits relatifs aux ouvrages de Panænus, il dit, dans un passage déjà cité (3) : « Il » semble en résulter la preuve qu'en certains cas, » les artistes grecs peignirent sur *enduits frais*, » *al fresco* (4). » Il devait se contenter de dire *sur*

(1) C'était déjà l'opinion de Vasari (*era dagli antichi molto usato il fresco*) *Vite dei piu eccell. pittori.*, introd. c. 19. p. 317. Milano, 1807). Vœlkel, dans son curieux opuscule sur le transport des objets d'art (cité plus haut, p. 147), dit à propos des tableaux du temple de Syracuse qu'ils n'étaient pas à fresque, *comme c'était l'ordinaire* (p. 56). Sans cesse on trouve le mot *fresque* employé comme synonyme de *peinture murale*.

(2) *Mém. de l'Acad. de Berlin.* Ann. 1799-1880.

(3) Plus haut, p. 60.

(4) Les Italiens disent *pingere a fresco*, *lavorare in fresco*,

mur; car dans le passage de Pline, rien n'annonce de quelle espèce était la peinture de Panænus; mais c'est que dans la pensée du docte antiquaire : *peinture sur mur et peinture à fresque* sont deux idées inséparables; en effet, il ajoute : « et cette notion » se trouve confirmée en général par ces expres- » sions de Plutarque ἐφ' ὑγροῖς ζωγραφεῖν qui ré- » pondent à celles de Pline, *udo illini.* » Ici il paraît avoir confondu plusieurs notions distinctes.

Un peu de réflexion suffit pour se convaincre que la peinture de Polygnote, de Panænus et des autres anciens peintres grecs ne pouvait être *à fresque*; il ne me semble pas qu'on puisse rien opposer de raisonnable et de fondé aux observations de M. Hirt à ce sujet.

On sait que ce genre de peinture consiste dans l'application de la couleur sur un mur fraîchement récrépi à la chaux. Il n'admet donc aucune des couleurs que la chaux peut altérer, telles que le blanc de plomb, le minium, l'orpin, le vert de gris, tous les verts, excepté ceux que fournissent les terres naturellement colorées, toutes les laques, etc., c'est-à-dire que beaucoup de principes colorans dont les anciens ont fait le plus d'usage en sont exclus.

jamais *al fresco*. Cette légère faute est déjà dans les ouvrages de M. Bœttiger (*Arch. der Mal.* VI. 280), de M. Hirt (*Gesch. der bild. Künste* s. 163), de M. Müller (*Handb.* §. 319, 4.) etc.

(1) *Encyclop. méthod.* art. *Fresque.*

Le passage de Pline auquel renvoie votre docte adversaire, prouve précisément contre son opinion; et il en aurait été convaincu, si au lieu de s'en tenir aux deux mots *udo illini*, il avait eu égard à la phrase entière, et au sujet du chapitre où elle se trouve. Cet auteur y parle des substances qui se refusent à être étendues sur un mur humide, *qui udo illini recusant* (1); et il cite, dans le nombre, le blanc de Melos, *melinum*, qui était, comme on sait, une des quatre principales couleurs dont les anciens peintres se servaient; preuve qu'ils ne pratiquaient point la fresque, pour laquelle le *melinum* était impropre. Cela résulte encore d'un autre renseignement de Pline : selon lui, Polygnote et Micon préparaient leurs *noirs* avec du marc de raisin (2). Cette matière colorante, tirée du règne végétal, est exclue de la peinture à fresque.

Le verbe *illini* dont se sert Pline, et qui ne *répond* pas du tout au ζωγραφεῖν grec, montre qu'il ne s'agit pas de la *peinture* proprement dite, en cet endroit; l'auteur ne parle que de l'opération d'*enduire* les murailles de ces couleurs *plates* qui étaient un des ornemens usités par les anciens. Votre savant adversaire a fait ici l'erreur commise par bien d'autres, notamment par Mazois, qui

(1) Pline, xxxv, 31. p. 688, 26.
(2) *Id.* xxxv, 25. p. 687, 10.

conclut de ce passage que les anciens *peignaient à fresque* (1); soit qu'ils n'aient pas lu le chapitre entier de Pline, soit qu'ils l'aient lu trop légèrement. Le fait est que Pline parle de ce même genre d'ornemens décrits par Vitruve en détail, c'est-à-dire de l'application des couleurs sur l'enduit frais (*colores udo tectorio inducti*); opération présentée par cet ancien architecte comme une de celles des *tectores*, non des *pictores* (2). Nulle part Vitruve ne fait mention de la *fresque*, c'est-à-dire de *véritable peinture* sur enduit frais; on ne trouve même, ni dans cet auteur, ni dans aucun autre, *udo tectorio pingere*.

Cette observation est entièrement conforme à ce qui résulte de l'examen des peintures antiques. Si l'on a cru long-temps qu'elles étaient *à fresque*, le contraire est à présent reconnu. Le stuc sur lequel ces peintures ont été appliquées, a été revêtu d'une couche le plus souvent *étendue à frais*, car elle a pénétré l'enduit d'un quart ou même d'une demi-ligne. C'est là le *fond* qui porte les peintures. Sur ce fond, *bien sec* les peintres ont mis ensuite les sujets d'ornemens, de décor ou d'histoire que nous admirons, peints les uns *a tempera* avec des couleurs à l'eau unies par

(1) *Ruines de Pompéi*, t. II, p. 62.
(2) Vitruv. VII, 3, 7.

un *gluten*, les autres peut-être à l'*encaustique*, avec des couleurs préparées à la cire; distinction maintenant fort difficile à faire sur les peintures d'Herculanum toutes revêtues dès l'époque de leur découverte d'un vernis qui ne permet plus de rien décider à cet égard (1).

Mais la preuve que les sujets ont été peints *à sec*, c'est que leur couleur ne tient pas au fond; c'est qu'il se montre sous les étoffes transparentes, et reparaît partout où la peinture est tombée; car souvent elle s'en détache.

C'est là une observation qui a été faite depuis long-temps par Winckelmann, Fougeroux, Lalande, etc.; la justesse en a été confirmée par tous les voyageurs attentifs.

Or, la distinction à faire (2), entre l'*impression* appliquée *a fresco* sur l'enduit, et la peinture appliquée sur l'impression *bien sèche*, explique d'une manière complète le texte de Vitruve, et surtout celui de Pline, qui avaient tous deux, comme on voit, grand besoin d'être expliqués (3).

(1) Winckelmann, *Lettre au comte de Brühl*, p. 30.

(2) Il est étonnant que cette distinction ait échappé à Mazois.

(3) D'Agincourt ne les avait pas mieux entendus lorsqu'il dit : « Il ne faut pas nous borner à voir dans le ch. 3 du » livre VII de Vitruve la préparation de l'enduit d'une mu- » raille destinée à recevoir une couche de rouge ou de noir;

Je ne sais s'il existe, dans tout ce qui nous reste de la peinture antique, un exemple bien constaté de *la fresque*, comme nous l'entendons, appliquée à autre chose qu'à des teintes plates ou à des ornemens de peu d'importance peints sur le fond. S'il en est, ce ne sera que par une rare exception. La règle n'en est pas moins générale. Un savant philologue (1) a mis en doute s'il ne serait pas question de la fresque dans un passage de l'Epinomide ou livre complémentaire des Lois de Platon; mais l'examen du passage fait évanouir cette idée (2).

L'enduit, où entrait du *safran* et du *lait*, sur lequel Panænus peignit dans la cella du temple de Minerve à Elis (3), et qui avait encore l'odeur de ces deux substances quand on le frottait au temps de Pline, était très-probablement la couche superficielle ou l'*impression* appliquée *à frais* sur le stuc,

» nous devons y reconnaître en même temps les moyens de » préparer un enduit pour le rendre propre à être revêtu » de peintures, à en accroître l'éclat, à en prolonger la du- » rée, de même que nous le faisons maintenant.» (*Hist. de l'art par les Monum.* T. II. *Peinture. Introd.* p. 5. n. col. 2.) Mais c'est précisément là ce qui empêche que la peinture des anciens fût la *fresque*, puisqu'ils l'appliquaient *à sec* sur une muraille préalablement revêtue d'une couche de couleur.

(1) G. Hermann, *De vet. pict. par.* p. 11.

(2) V. la note Aaa.

(3) Plus haut, p. 53.—V. la note Bbb.

comme dans les peintures antiques qui nous sont connues; cette impression avait peut-être une teinte jaune clair, sur laquelle se détachaient les peintures. Car, ainsi que la remarque en a été faite (1), le fond des peintures antiques est tantôt blanc, tantôt peint de tons entiers, bleus, rouges, jaunes, verts et noirs. La conjecture de M. Quatremère de Quincy, que les peintures de Panænus, sur le mur d'appui du trône de Jupiter, se détachaient sur un fond d'azur (2), est de toute vraisemblance, et conforme aux procédés qui nous sont connus par les peintures antiques. C'est sur un fond ainsi coloré que les peintres esquissaient leurs figures au *crayon blanc;* ce qu'on appelait λευκογραφεῖν, selon un passage d'Aristote très-controversé, et dont voici une traduction exacte : « De plus, si quelqu'un » plaçait à la suite les unes des autres des sen- » tences morales, des phrases bien faites et bien » rendues, il n'atteindrait pas le véritable but de la » tragédie. L'ouvrage au contraire qui renferme- » rait beaucoup moins de ces ornemens, mais qui » présenterait une fable et une heureuse combinai- » son d'événemens, s'approcherait bien davantage » du but de cette œuvre dramatique. Il en est à peu » près de même en peinture. Celui qui se mettrait » à enluminer le sujet d'un tableau des plus belles

(1) Plus haut, p. 56, 98, 322.
(2) *Jupiter Olympien*, p. 303.

» couleurs, étendues confusément, produirait » moins d'effet et de plaisir, que s'il se contentait » de l'esquisser au crayon blanc(1). » M. Bœttiger a très-bien vu que λευκογραφεῖν ne peut désigner la peinture *monochrôme* des anciens (2). Ce verbe ne signifie ici que λευκῇ γραμμῇ γράφειν, *dessiner au crayon blanc.*

Quant au passage de Plutarque, je ne crois pas qu'il ait le sens qu'on lui a donné généralement. Les deux mots ἐφ' ὑγροῖς ζωγραφεῖν ne peuvent être détachés de la phrase à laquelle ils appartiennent. Plutarque compare les images que laissent dans notre âme la vue d'une personne indifférente et celle d'une personne aimée. Il dit : « Car les autres ima- » ges (c'est-à-dire celles des personnes non ai- » mées), la vue semble *les peindre* [dans l'âme] » *sur des liquides*, promptes à s'évanouir et à s'é- » chapper de notre esprit; tandis que les images » des personnes aimées, *peintes* par la vue *comme à* » *l'encaustique*, au moyen du feu, (ὑπ' αὐτῆς (ὄψεως)

(1) .....Εἰ γάρ τις ἐναλείψειε τοῖς καλλίστοις φαρμάκοις χύδην, οὐκ ἂν ὁμοίως εὐφράνειε καὶ λευκογραφήσας. *Poet.* VI, 17, ed. G. Hermann. Le mot εἰκών, étant ici en comparaison avec la fable et le drame d'une tragédie, doit signifier le *sujet* d'un tableau, l'ensemble des figures dont il se compose. On a déjà vu que ce mot est pris souvent dans un tel sens.

(2) *Archæol. der Maler.* S. 152.

» οἷον ἐν ἐγκαύμασι γραφόμεναι διὰ πυρός) laissent dans
» la mémoire des figures qui remuent, vivent,
» parlent, et que le temps ne peut effacer (1). »

Les mots ἐφ' ὑγροῖς ζωγρ., dans le sens de *in humido depingere* (Xyland.), présentent une difficulté grammaticale; c'est ἐφ' ὑγρῷ, non ἐφ' ὑγροῖς qu'il faudrait; de même, les Latins disent *udo* [*tectorio*] *illinere* non *udis*. Le pluriel est tout-à-fait impropre. Mais il y a d'autres objections plus graves. Ces mots s'entendent, à ce qu'on dit, d'une *peinture à fresque*. Cela n'est guère possible; car si ce genre de peinture n'est pas inaltérable, comme on l'a cru long-temps, il est pourtant l'un des plus durables que l'on connaisse, puisque la fresque subsiste presque sans altération, tant que le crépiment ne se décompose pas; et il faut des circonstances bien défavorables pour que cette décomposition ait lieu. On ne peut donc admettre que Plutarque prenne *la fresque* comme l'exemple d'une peinture qui *passe rapidement*, ταχὺ μαραινομένη. En second lieu, il serait bien extraordinaire que cet auteur eût mis en opposition avec l'*encaustique*, un genre de peinture dont on ne se servait point de son temps, pour peindre des figures; car c'est bien de figures qu'il s'agit dans le passage. Nous venons de voir qu'aucune de celles que l'on connaît n'a été exécutée sur l'*enduit*

(1) Plut. *Amat.* p. 759. — t. IX. p. 42, 43, ed. Reiske.

humide. S'il en a existé de ce genre, elles n'ont pu être que de rares exceptions; et ce n'est pas dans une exception que l'auteur devait aller chercher ses exemples.

C'est sans doute pour échapper à ces difficultés que Caylus avait interprété ces mots de la *peinture en détrempe* (1) sous-entendant, à ce qu'il paraît, χρώμασιν ou φαρμάκοις avec ἐφ' ὑγροῖς; et l'on ne peut nier que le pluriel ne soit en ce cas fort naturel. Mais il faudrait δι' ὑγρῶν, non ἐφ' ὑγροῖς; car quoique les Grecs aient employé ἐπί avec l'idée de cause dans la locution connue ζῆν ou διατεύειν ἐπ' οἴνῳ, ἄρτῳ *vivre de vin, de pain* (2): c'est là une expression convenue, unique même; tandis que l'emploi de cette préposition (ou de ἐν) avec γράφειν ou ζωγραφεῖν pour indiquer la *surface* sur laquelle on peint, était tellement général et consacré, qu'un auteur grec, sachant sa langue, n'a pu lui donner un autre sens. D'ailleurs la *détrempe*, sans avoir la solidité de l'encaustique, était encore assez durable pour que Plutarque n'ait pu la prendre comme terme de comparaison. La difficulté reste la même.

L'impossibilité de voir ici une *peinture à fresque* ou *en détrempe* est évidente, soit qu'on s'en prenne

(1) *Acad. inscr. Mém.* t. XXVIII, p. 186.

(2) Bergler *ad* Alciphron. III, 7. — Markland *ad* Maxim. Tyr. XXVII, 6, etc.

à la lettre du texte, soit qu'on aille au fond de la question. Pour les Hellénistes familiarisés avec le style de Plutarque, qui mêle constamment à sa diction des phrases proverbiales ou des allusions à des proverbes usuels et à des expressions poétiques, le sens du passage ne peut être douteux. L'expression ἔοικε... ἐφ' ὑγροῖς ζωγραφεῖν ne peut être qu'une allusion de ce genre. Plutarque avait certainement dans l'esprit la phrase proverbiale si connue, ἐν ὕδατι, ἐν οἴνῳ, ἐν τέφρᾳ (ou bien εἰς avec l'accusatif, ou κατὰ avec le génitif) γράφειν (1), *écrire sur l'eau, le vin, la cendre*, etc., surfaces liquides ou mobiles, sur lesquelles on ne peut tracer que des lignes qui disparaissent en même temps qu'on les décrit, ou qui s'effacent rapidement, comme sur la cendre ou le sable; substances comprises dans le sens de l'adjectif ὑγρός, qui signifie non seulement *liquide*, *humide*, mais encore *mobile* (2). Un grec ne pouvait se méprendre sur l'objet de la comparaison renfermée dans l'expression de Plutarque.

Ainsi, dans la première partie de la phrase, il n'est pas question d'un genre quelconque de peinture; il n'y a qu'une de ces allusions proverbiales. « Les autres images, celles des personnes non ai-

(1) Gataker, *Advers. miscell.* p. 527. b, d.—Heindorf et Stallbaum, *ad* Platon. *Phæd.* p. 296. c.—Huschke, *in Analect. crit.* p. 62, 63.

(2) Tafel *ad* Pind. *Pyth.* 1, 9

» mées, qui s'effacent rapidement et s'échappent
» de la pensée, *on dirait* que la vue les peint [dans
» l'ame] *sur des liquides.* » Tel est le sens.

Il n'existe donc, pas plus dans les textes que sur les monumens, vestige de la *peinture à fresque*; on n'a pas de preuve qu'elle ait été en usage, ni avant ni pendant l'époque romaine.

Les deux procédés que les anciens pratiquaient, la *détrempe* et l'*encaustique*, pouvaient être employés à la fois pour les tableaux et pour les murs. Il est clair, en effet, que le *fond coloré*, ou l'*impression*, appliqué tant *à frais* qu'*à sec* sur le stuc (1).

(1) Je dois rappeller ici un passage de Galien qui a été cité plusieurs fois, mais qu'on n'a point compris. Winckelmann (*Hist. de l'Art.* 11, p. 151), et ensuite M. Emeric David (*Discours Hist. sur la peint.* p. 172) le citent en preuve que les anciens aimaient à peindre leurs tableaux sur des *fonds blancs*, sur des *impressions blanches*. Le passage ne dit rien de pareil, et il n'est pas même bien certain qu'il y soit question de peinture. Galien parle du mauvais effet que la grande lumière produit sur les yeux; il ajoute: « laissant là
» ces exemples, j'essaierai de rappeler ce qui se voit tous les
» jours: en premier lieu, ce qui arrive *aux peintres* (ou *aux*
» *écrivains* Γραφεῖς), principalement lorsqu'ils *peignent* (ou
» *écrivent*) sur des *peaux blanches* (μάλιστ' ὅταν ἐν λευκαῖς
» διφθεραῖς Γράφωσιν); leur vue serait facilement fati-
» guée, s'il n'y avait aucun remède à cet inconvénient.
» C'est donc pour l'éviter, qu'ils mettent à côté d'eux des
» objets colorés en bleu et d'une autre teinte foncée
» (ταῦτ' ἄρα προμηθούμενοι κυανά τε καὶ φαιὰ παρατίθενται
» χρώματα); et en y jetant continuellement les yeux, ils
» reposent leur vue (πρὸς ὃ συνεχῶς ἀποβλέποντες, ἀναπαύουσι

en disposait parfaitement la surface pour recevoir la peinture : elle s'y appliquait alors par les mêmes procédés que s'il s'était agi d'une tout autre surface de *bois*, de *marbre* ou de *cuivre*, lesquelles étaient certainement revêtues aussi d'un *enduit superficiel*. On peignait indifféremment sur toutes, soit à la *détrempe*, soit à l'*encaustique*, sans que la différence de la substance sur laquelle on posait les couleurs nécessitât aucune modification dans leur emploi.

» τας ὄψεις (Gal. *de usu part.* x. 3. T. IV. p. 534. ed. Chart. » — III. p. 776. ed. Kühn.) ». En premier lieu, les mots γραφεῖς et γράφειν me font croire qu'il s'agit ici d'*écrivains*, non de *peintres*. Sans doute ces deux mots, pris séparément, peuvent très-bien s'entendre de *peinture*; mais il me paraît bien difficile d'admettre que Galien, pour éviter l'équivoque, n'eût pas écrit soit ζωγράφοι, soit ζωγραφῶσιν, s'il avait voulu parler de *peinture*, comme Théocrite : ζωγράφοι... ἔγραψαι (*Idyll.* XV, 81.); Démosthène : οἱ ζωγράφοι,.. γράφουσι (*Contr. Aristog.* p. 786.) S. Jean Chrysostome, (T. III. p. 234 E. Montf.) ἐπὶ τὰς εἰκόνας ἀγάγωμεν, ἃς οἱ ζωγραφοι γράφουσι. Si Platon a dit... γραφεὺς.... γράψαι (*Polit.* II. p. 377. D.), c'est que le sens ne pouvait être douteux. Il n'en est pas ainsi dans le passage de Galien. Cet auteur a donc, selon toute apparence, voulu parler des *Scribes*, lorsqu'ils *écrivaient* sur du *vélin*, au lieu du *papyrus*, dont la teinte jaunâtre n'avait pas le même inconvénient. Au reste, le sens que je donne à la phrase ταῦτ' ἄρα προμηθ. κ. τ. λ., d'où résulte une particularité curieuse, est confirmé par ce passage de S. Jean Chrysostome : « de même, ceux dont la vue est » malade ont des éponges et des morceaux d'étoffes » d'une couleur bleue (σπογγιὰς καὶ ἱματίων φάκη κυανίζοντων) » qu'ils regardent constamment (καὶ συνεχῶς εἰς αὐτὰ βλέπουσιν), parce qu'ils retirent quelque soulagement de » [illegible] » (T. [illegible] p. [illegible]).

LETTRE VINGT-CINQUIÈME.

DES TROIS GENRES D'ENCAUSTIQUE, SELON PLINE. — L'ENCAUSTIQUE DE VITRUVE EST UN VERNIS ; LE RHABDION EST UN PINCEAU.

La peinture à fresque n'ayant pas été pratiquée, plus que la peinture à l'huile, par les anciens artistes, il ne reste, comme je l'ai dit, que deux procédés dont ils ont dû se servir pour leurs peintures murales ou sur tables mobiles, à savoir la *détrempe* et l'*encaustique*.

La *détrempe*, composée de couleurs délayées à l'eau et fixées par un gluten, a été employée dans la plupart des peintures, sinon dans toutes, qui nous restent de l'antiquité; et l'on ne saurait douter, au *lustré* que conservent beaucoup d'entre elles, qu'elles n'aient été recouvertes d'un vernis préparé à la cire ou avec quelque substance résineuse ou grasse. Comme il ne subsiste plus aucune peinture du temps de Polygnote et de Panænus,

on ne peut affirmer positivement que leurs procédés étaient les mêmes. Cependant le fait est rendu bien probable par les divers indices recueillis plus haut, qui montrent que les artistes, à l'époque romaine, conservaient les méthodes usitées à des époques plus anciennes. L'analyse rigoureuse des seuls passages qui nous restent conduit au même résultat. Les textes de Pline, malgré leur insuffisance, sont encore ceux qui méritent le plus d'attention, et qu'il faut prendre pour base. Car les procédés dont parle cet auteur étaient employés de son temps. Il a pu se tromper sur les faits de l'histoire de l'art qui s'étaient passés en Grèce depuis trois ou quatre cents ans, mais il est difficile qu'il se soit mépris sur ce qu'il voyait pratiquer sous ses yeux. On doit donc, avant tout, se faire une idée exacte de ce qu'il a voulu dire. Si les procédés qu'il expose ne cadrent pas avec les expériences des modernes; ce qu'il en faudra conclure, ce n'est pas que Pline s'est mépris, mais que les vrais procédés des anciens, sur certains points du technique de l'art, nous échappent encore.

Examinons ces textes sans idée préconçue.

Il n'entre pas dans mon plan, et heureusement je n'ai pas besoin de rappeler, encore moins de reprendre, les recherches infructueuses de Caylus, de Bachelier, de Cochin, les essais remarquables, à beaucoup d'égard satisfaisans, de l'abbé Requeno,

de Calau, de Rode, de Riem, et tout récemment de M. de Montabert sur la peinture encaustique. Les expériences de cet amateur distingué ont conduit à des procédés qui, s'ils ne sont pas ceux dont les anciens se sont servis, présentent peut-être d'aussi grands avantages, et viennent de fournir d'utiles applications dans la restauration des peintures de Fontainebleau.

Laissant de côté les détails techniques qui m'écarteraient de mon but, je me bornerai à mon rôle d'antiquaire et de philologue, en discutant les *textes* sur lesquels repose toute cette question, et qui n'ont pas non plus été bien expliqués.

Mon objet principal est ici de prouver l'assertion que j'ai mise en avant, savoir que les mêmes procédés de peindre ont été appliqués aux parois et aux tableaux proprement dits.

Le passage classique de Pline est ainsi conçu : *encausto pingendi duo fuisse antiquitus constat genera, cera, et in ebore cestro, id est viriculo; donec classes pingere cœperunt; nam tertium hoc accessit, resolutis igni ceris, penicillo utendi* etc. (1). C'est-à-dire : « il est constant qu'il » y eut, dès une époque ancienne, *deux genres* de » peindre à l'encaustique, *l'un à la cire, l'autre* » *avec le cestre sur l'ivoire.* [Ils furent seuls en

(1) Plin. xxxv, 41 p. 709. H.

» usage], jusqu'à ce que l'on vint à peindre les
» vaisseaux; alors on inventa un troisième genre
» qui consiste à étendre avec le pinceau des cires
» fondues au feu. Cette peinture résiste au soleil,
» à l'eau salée et à l'action des vents. »

De ces trois genres de peinture à l'encaustique le premier est expliqué trop brièvement par l'auteur pour qu'on puisse s'en former une idée claire : on y voit seulement qu'il s'opérait avec *de la cire* (*cera*). Ceux qui, comme A. Palomino (1), Landino, l'ancien traducteur italien de Pline, Caylus (2) et d'autres, ont entendu *cerâ* comme s'il y avait *in cera* (sur la cire) n'ont point fait attention à la construction du passage, qui se refuse entièrement à une telle explication. J'y reviendrai dans la lettre suivante.

Le deuxième genre est exprimé par les mots *et in ebore cestro*, *id est viriculo*. Par la circonstance que la matière était l'*ivoire*, on comprend que ce ne pouvait être qu'une espèce de *miniature* (3), puisqu'il est impossible d'avoir des tablettes d'ivoire qui aient au-delà de quelques pouces de large. Je ne puis, je l'avoue, me former une idée bien nette de ce genre ; tout ce qu'on y a jusqu'à présent compris de plus clair, c'est que le trait était formé

(1) Cité par Requeno, p. 140.
(2) *Acad. Inscr.* XXVIII, *Mem.* p. 181.
(3) V. la note Pp.

avec une pointe de fer fortement chauffée; mais il semble impossible de savoir comment ce dessin au trait était ensuite converti *en peinture;* il devait y avoir là une application quelconque des couleurs. Mais comment s'opérait-elle? Je l'ignore. Dans tous les cas, l'hypothèse de l'abbé Requeno paraît tout-à-fait inconciliable avec le texte de Pline. Il suppose que le mot *cera* se rapporte aux deux genres, en joignant ce mot avec *cestro;* et que dans l'un et l'autre on employait les cires colorées; dans le premier, on se servait du pinceau, dans le second de la pointe en fer.

Je laisse de côté ses expériences, et je m'attache seulement au texte de Pline; je dis que ce texte est contraire à cette idée; que l'emploi de la cire, *cera*, ne s'applique qu'au premier genre, et que *et in ebore cestro*, en indique un autre duquel la cire était exclue : *duo genera*, *cera*, *et*, *in ebore*, *cestro*. Ce que Requeno appelle l'*encausto dello stiletto*, et ce qu'on a nommé après lui l'*encaustique au stylet*(1), à savoir une *peinture à la cire* où le contour aurait été tracé au poinçon, me paraît une chimère, bien qu'il ait entraîné l'assentiment de savans antiquaires, auxquels l'intérêt de ses expériences a fait perdre un peu de vue le texte de Pline. Ce qui n'est pas moins chimérique, c'est l'idée que ce genre

(1) Emeric David, *Disc. hist. sur la Peinture*, p. 170.

d'encaustique fut celui que pratiquèrent Polygnote, Marcus Ludius Hélotas, et autres anciens peintres grecs et italiques, pour leurs *peintures murales* (1). Il est certain que l'emploi du *cestrum* dans l'encaustique, d'après les paroles de Pline, avait lieu *seulement sur l'ivoire* (*et in ebore cestro*); le même fait résulte clairement du passage de Pline où cet auteur parle de *Lala* qui s'était illustrée dans deux genres, « la peinture *au* » *pinceau*, et la peinture *au cestre sur ivoire* (2). »

Un texte obscur de Plutarque, mal entendu, n'a pas peu contribué à brouiller les idées à ce sujet, en ce qu'on y a vu l'emploi du *cestre* pour la peinture historique. Cet auteur raconte l'histoire (3) d'un certain Thespésius, qui prétendait être descendu vivant dans les enfers : après avoir vu tout ce qui s'y passe, il revint en ce monde : « ....Voilà donc ce » qu'il lui fut permis de voir. Quand il s'agit de re- » tourner à la vie, la crainte lui fit éprouver le plus » grand des maux; car une femme le saisit, admi- » rable de beauté et de grandeur : viens ici toi, dit- » elle, afin que tu gardes mieux le souvenir de tout » ce que tu as vu, et tenant un *rhabdion* comme les

(1) *Saggio secondo*, c. 15. p. 189. seg.

(2) *Lala... Romæ et penicillo pinxit et cestro in ebore.*

(3) Histoire qui paraît calquée sur celle de Her l'Arménien, dans la République de Platon (x. p. 614. sq).

(4) *Hist. de l'Art.* II. 148.

» peintres, elle voulut approcher de lui ce *rhab-*
» *dion* tout rouge de feu; une autre femme l'en
» empêcha.... (1) »

La difficulté du passage réside dans les mots ῥαβδίον διάπυρον : on a généralement cru qu'il s'agit là d'une allusion à la *peinture à l'encaustique;* et de l'instrument chauffé, διάπυρος, employé par les peintres dans ce genre de peinture. L'éditeur milanais de Winckelmann y a vu une *pierre enflammée* pour *brûler la peinture.* Or, jamais ῥαβδίον n'a pu signifier une pierre. Le seul sens dont le mot soit susceptible est *baguette,* et il n'y a rien qui se ressemble moins qu'une *baguette* et une *pierre.* M. Émeric David, sans expliquer ce qu'il entend par ce mot assimile le *rabdion* au *cauterion* « Le *cau-*
» *terion*, dit-il, était employé dans l'encaus-
» tique au pinceau; le *rhabdion* dans l'encaus-
» tique au cestre (1) ». Mais qu'était-ce que ce *rhabdion?* quelle forme avait-il? comment s'en servait-on? Cet habile connaisseur ne le dit pas, et il ne pouvait le dire. Selon Schneider (3), et Fio-

(1) ..... δεῦρο δή, εἶπεν, οὗτος, ὅπως ἑκάστα μᾶλλον μνημονεύσῃς· καί τι ῥαβδίον, ὥσπερ οἱ ζωγράφοι, διάπυρον προσάγειν, ἑτέραν δὲ κωλύειν. *De sera num. vind.* — *Opp. mor.* p. 568. A. — t. VIII, p. 246. Reisk.

(2) *Disc. hist. sur la peint.*, p. 174, n. 1.

(3) *Comment. in* Varron. *de re rustica* III, 17, 4.—*Script. rer. rust.* t. II. p. 587, et t. VI, p. 311.

rillo (1) ainsi que d'autres, et plus récemment M. Welcker (2), c'était une verge de fer rougie (*virgula ignita*) qu'on passait sur les couleurs à la cire pour leur donner de la durée; opération dont je ne puis me faire aucune idée, car rien ne paraît être plus impropre à cet usage qu'une *baguette*. Enfin Wyttenbach (3) croit que ce ῥαβδ. διάπ. est le *cestrum* ou *viriculum* de Pline. Mais, outre qu'il est douteux que le *cestrum* ou *poinçon* pût être appelé ῥαβδίον en grec, on peut objecter qu'il servait, comme dit cet auteur, exclusivement pour la peinture sur ivoire, tandis que, dans le passage de Plutarque, il est question d'un instrument qui servait aux peintres, en général, et non d'une manière à ce point restreinte.

Dans toutes ces interprétations, l'idée de l'encaustique ou de la peinture au feu, tient uniquement à l'adjectif διάπυρον. Or, Schweighæuser (4) remarque avec raison que la scène se passant dans les enfers, et l'acteur étant un personnage infernal, l'instrument quelconque dont il s'est servi, devait être naturellement *chauffé au rouge*. Ainsi, rien ne dit que les peintres se servissent d'un ῥαβδίον διά-

(1) *Observ. in* Athen. p. 95.
(2) Dans les *Hyperb. Ræm. Studien*. I. S. 308.
(3) *Observ. in* Plut. *Opp. mor.* T. I. p. 648.
(4) Ad Athen. XV, 687. b.— T. XIII. p. 195.

πυρον : ils se servaient d'un ῥαβδίον sans aucun doute ; mais l'idée accessoire, διάπυρον, résulte du cas tout particulier dont il s'agit. A cette observation judicieuse, j'ajoute que Plutarque nous a parlé plus haut des clous rougis au feu, ἧλοι διάπυροι qui percent l'âme de Néron, des âmes de feu et rendues diaphanes par la force de la chaleur, διάπυροι καὶ διαφανεῖς ὑπὸ τοῦ φλέγεσθαι : Her l'arménien, voit aussi dans les Enfers des hommes de feu ἄνδρες διάπυροι (1). J'ajoute encore (et je m'étonne qu'on ne l'ait pas remarqué) que Plutarque a pris soin lui-même d'empêcher toute erreur à ce sujet, par la place qu'il a donnée à διάπυρον ; car il ne dit pas : καί τι ῥαβδίον διάπυρον, ὥσπερ οἱ ζωγράφοι, mais καί τι ῥαβδίον, ὥσπερ οἱ ζωγράφοι, διάπυρον προσάγειν, ce qui est fort différent ; par là, il fait clairement entendre que les peintres se servaient du *rhabdion* ; mais que l'adjectif διάπυρον exprime une circonstance étrangère à leur instrument, relative seulement au personnage et au lieu de la scène.

De toute manière, l'idée de l'*encaustique* disparaît du passage. Il n'est question ni de pierre enflammée, ni de baguette chauffée, ni du cestre ; Plutarque ne parle du rhabdion que comme d'un *instrument* employé par les peintres en général

Quel est cet instrument ? Winckelmann, qui pa-

(1) Plato, *de Republ.* x, p. 615.

raît avoir eu sur διάσυρον la même idée que Sweighæuser, a vu, dans ce *rhabdion*, *l'appui-main* des peintres (1). Schweighæuser, à l'endroit cité, pense que c'est la *baguette* avec laquelle ils faisaient la démonstration de leurs tableaux. Ces deux explications sont inadmissibles, car elles ne rendent nullement compte de l'action du personnage infernal racontée par Plutarque ; puisque cet instrument devait servir à ce que Thespésius conservât le souvenir de ce qu'il avait vu, il était donc employé à peindre des images. Je suis persuadé, quant à moi, que ce *rhabdion* est tout simplement *un pinceau*, sens qui convient parfaitement à la circonstance ; c'est avec ce pinceau que le personnage plutonien allait *peindre* dans l'âme de Thespésius, au moment où il s'est réveillé, les objets qui avaient passé sous ses yeux.

Il ne reste plus qu'à prouver que les Grecs, qui appelaient le *pinceau* γραφίς, lui donnaient aussi le nom de ῥάβδος ou de ῥαβδίον. C'est ce qu'établit, en premier lieu, ce passage du lexique de Timée (2), expliquant deux expressions techniques employées

(1) *Versuch einer Allegorie*, dans les OEuvres complètes, t. II. p. 657. *Der Mahlstab, auf welchem die Hand in Arbeiten ruhet, war vor Alters, wie itzo, gebraülich, und hiess ῥαβδίον.*

(2) *Lexic. Tim.* p. 276, aux mots χραίνειν ἤγουν (lis. ἢ) ἀποχραίνειν.

par Platon (1) « .... Chez les peintres, χραίνειν si-
» gnifie mettre la couleur avec le pinceau (χρώζειν
» διὰ τοῦ ῥαβδίου) et ἀποχραίνειν, ôter ou affaiblir
» les couleurs qu'on a mises (2). » Il est de toute évidence que ῥαβδίον ne peut être que le *pinceau* servant à poser les couleurs. La verge chauffée de Schneider, le cestre de Wyttenbach n'ont rien à faire ici.

Cette glose sert à expliquer un passage de Cléarque, dans Athénée (3), extrêmement tourmenté par les critiques, et qu'ils n'ont pu réussir à comprendre. Il y est dit que le peintre Parrhasius, livré à un luxe effréné et à une ostentation excessive, inscrivait à Lindus, sur tous ses ouvrages, des vers portant que « Parrhasius d'Éphèse, homme d'une vie
» élégante et recherchée, ἁβροδίαιτος, mais (4) cul-
» tivant la vertu, a peint ce tableau. » Un plaisant, irrité de cette ostentation, parodia et changea le mot en ῥαβδοδίαιτος, qui veut dire *vivant de son*

(1) *Legg.* VI. p. 769. a. « Tu sais que le travail des pein-
» tres, dans chaque figure, semble ne devoir pas avoir de
» fin, mais qu'ils colorent ou décolorent, ou de quelque
» autre nom qu'ils appellent cette opération (χραίνειν ἢ ἀπο-
» χραίνειν), etc. V. la note de M. Ast, T. II. p. 308, 309.

(2) Τὰ χρωσθέντα ἐνοποιεῖν. Le mot ἐνοποιεῖν est certainement corrompu, mais l'idée est claire.

(3) *Ap.* Athen. XII. 543. — XIII. 687. b. c. f.

(4) Jacobs *ad Anthol.* VIII. p. 185.

pinceau. Ce sens est celui qu'adopte Périzonius (1); et c'est le seul admissible. Schweighæuser n'y oppose qu'une raison, c'est qu'on n'a nulle preuve que ῥάβδος ou ῥαβδίον signifie *un pinceau*. Mais cette objection est détruite par le passage de Timée. Quant à la conjecture qu'il émet lui-même que le parodiste, en lisant ῥαβδοδίαιτος, faisait peut-être allusion à la magnifique canne, garnie de spirales d'or, sur laquelle Parrhasius s'appuyait, elle ruine tout le sens du passage; car cette canne était une des principales marques de cette recherche de richesse et de luxe, dont Parrhasius paraît avoir été si fier, et qu'il voulait exprimer par l'épithète ἁβροδίαιτος, *habrodiætus*, comme dit Pline; le mot parodié, ῥαβδοδίαιτος, bien loin de pouvoir se rapporter à ce qui flattait l'orgueil du peintre, le rappelait à l'idée du travail matériel auquel l'ingrat devait tout : il voulait trancher du grand seigneur, qui *daigne* exercer les arts pour son amusement : on lui rappelle qu'il n'est qu'un artiste, vivant du produit de son *pinceau*, ῥαβδοδίαιτος, épithète à laquelle le parodiste aurait pu substituer celle de τεχνοδίαιτος, s'il n'avait pas voulu se rapprocher le plus possible de l'épithète favorite, et rapporter le mot à la profession de l'artiste. Le sens de *pinceau* donné à ῥάβδος, dans l'épithète ῥαβδοδίαιτος, devient

(1) *Ad* Ælian. *Hist. var.* IX, II. — V. la note Ccc.

encore plus certain, par la phrase où Cléarque semble commenter d'avance cette épithète en y voyant l'intention que je prête au parodiste : καὶ τὸ λεγόμενον ἐλευθέριον ἐκ ῥαβδίων τινῶν καὶ ποτηρίων ἑλκύσας, « Parrhasius ayant tiré ce qui s'appelle » la vie indépendante et aisée de certains *rhab-* » *dions et de vases....* » Casaubon lisait ἐκ ῥαβδίων τινῶν ἔκ τε καυστηρίων, entendant ῥαβδίων des *pinceaux*, et le reste des ustensiles nécessaires à la peinture encaustique; Fiorillo lit ἐκ ῥαβδίων τινῶν διαπύρων, d'après le passage de Plutarque. Changemens aussi forcés qu'inutiles! Les ῥαβδία sont bien des *pinceaux*, comme l'ont pensé Casaubon et Périzonius; les ποτήρια, mot qui a tant embarrassé les interprètes, sont tout simplement les *vases* où les peintres tenaient et mêlaient leurs couleurs; ainsi le jurisconsulte Julius Paulus dit : *instrumento legato pictoris*, *colores*, penicilli, *cauteria*, *et temperandorum colorum* vasa *debebantur* (1); ce qui est exprimé dans le Digeste par *peniculi*, *cauteria et conchæ* (2); les *vasa*, les *conchæ*, représentent les ποτήρια de Cléarque.

Le troisième genre, inventé après les deux autres, n'était applicable qu'à la peinture des vais-

(1) *Recept. sent.* lib. III. tit. 6. §. 63.
(2) Digest. XXXIII. tit. 7. *De fundo instruct.* §. 17.

seaux; on y employait, comme pour le premier, des cires colorées; mais les procédés en étaient différens de ceux dont on se servait pour la peinture des murs; c'est ce que Pline dit ailleurs (1), complétant sa première indication : *ceræ tinguntur iisdem coloribus* (2) *ad eas picturas*, *quæ inuruntur*, *alieno parietibus genere*, *sed classibus familiari*. Nous verrons tout à l'heure ce qu'il entend par *alieno parietibus genere*. Ainsi il ne reste pour *la peinture historique*, soit des parois, soit des tableaux (excepté les miniatures sur ivoire) que le premier genre *d'encaustique*, consistant dans l'emploi de cires colorées, étendues par le moyen du feu.

Pline a, selon toute apparence, interverti l'ordre des temps. La peinture des vaisseaux avec des couleurs préparées à la cire ou avec des substances résineuses est plus ancienne qu'il ne le dit. C'est une de ces nécessités qui se font sentir de très-bonne heure, et dès l'enfance de la navigation. Que signifient les épithètes μιλτοπάρηος ou φοινικοπάρηος (aux joues rouges) données par Homère aux vaisseaux? sinon que leur carène était peinte extérieurement en rouge; et elle ne pouvait l'être qu'avec des cou-

(1) XXXV, 31. p. 688, 689.

(2) C'est-à-dire de ces couleurs dont il parle à la phrase précédente, comme ne pouvant être étendues sur l'enduit humide. (Plus haut, p. 367.)

leurs à la cire ou à la résine. Ce genre d'ornement est des plus anciens, parce qu'il est indispensable. Xénophon compte la cire parmi les ingrédiens nécessaires dans la construction des navires, comme le bois, le fer, le cuivre et le lin (1); Tite Live entend par le mot *inceramenta navium* (car c'est ainsi qu'il faut lire avec Fr. Gronovius, non *interamenta*) les *cires* et les *résines* nécessaires à la peinture des vaisseaux; ce qui se dirait en grec κηρώματα ou plutôt ἐγκηρώματα (3). Callixène, dans la description du vaisseau de Ptolomée Philopator (4), désigne ce genre par le mot κηρογραφία.

On peut donc à peine douter que la peinture des vaisseaux, au moyen de cires fondues, fût beaucoup plus ancienne que celle dont Pline a parlé en premier ou bien il a interverti l'ordre de succession, ou bien le procédé est différent de celui dont les Grecs faisaient usage si anciennement.

Quant à l'espèce *d'encaustique* que décrit Vitruve (5), au moyen duquel on fixait les teintes plates, par exemple de *minium*, dont on revêtis-

(1) *De Republ. Ath.*, II, 11.

(2) ...*Populonienses ferrum, Tarquinienses lintea in vela, Volaterrani inceramenta navium.* XXVIII, 45.

(3) V. la note Ddd.

(4) Ap. Athen. V, p. 204. Καὶ πᾶς τόπος αὐτῆς κηρογραφίᾳ κατεπεποίκιλτο.

(5) VII, 9. — Plin. XXXIII, 40. p. 625, 25.

sait les murs, ce n'est point un genre de peinture; ce n'est qu'une manière de *vernir* les couleurs appliquées à plat en détrempe sur la muraille, et qui leur donnait une grande solidité (1). Cette opération s'appelait *causis*, dit Vitruve, ou *brûlement;* (*hæc autem καῦσις græce dicitur*) parcequ'en effet le mélange de cire punique fondue au feu et d'huile dont se composait cet enduit était, après son application au moyen de la brosse, chauffé avec du charbon dans un réchaud de fer (*carbonibus in ferreo vase compositis*) qui s'appelait *cauterium.*

Vitruve ne parle point ici de la *peinture proprement dite,* parcequ'elle n'entre pas dans son sujet; il traite seulement de l'enduit colorié des murs, et des moyens de conserver les teintes plates dont on les recouvrait. Mais, d'après le détail du procédé, il était évidemment applicable à la peinture proprement dite, que l'on exécutait en détrempe sur les murs ainsi préparés : il est clair que ce même vernis étendu à chaud, par le procédé de la *causis*, était éminemment propre à les conserver; or, si l'on prenait tant de précautions pour de simples teintes plates, on ne pouvait man-

(1) Sur cette opération, voyez l'extrait d'un Mém. de M. Quatremère de Quincy (*Mag. Encyclop.* an IX. T. VI. p. 245 et suiv.) — V. la note Eee.

quer de les prendre pour de véritables peintures. En effet, le *lustré* qu'on remarque sur la plupart des peintures antiques, doit être le résultat d'une opération pareille. En ce sens, quoiqu'étant à la détrempe, elles sont une sorte *d'encaustique*, qu'il sera toujours extrêmement difficile de distinguer de celui que les anciens appelaient proprement de ce nom; car, si l'on trouve de la cire par l'analyse dans les couleurs qu'on en détache, il est difficile de décider, si elle était dans les couleurs mêmes, ou seulement dans le vernis qui les recouvrait; comme celle qu'a donnée l'analyse des couleurs de plusieurs tableaux du treizième et du quatorzième siècle (1).

Nous avons donc, dans le procédé de *cautérisation* décrit par Vitruve, un des moyens certainement employés par les anciens pour conserver leurs peintures en détrempe qui devenaient ainsi une sorte d'*encaustique*. Ce procédé fut très-probablement usité pour celles qui devaient rester exposées à l'air (2), quand elles n'étaient pas traitées par l'encaustique proprement dit, ou peinture à la cire, qui fera le sujet de la lettre suivante.

(1) Lanzi, *Storia pittorica*, t. 1. p. 69, 70. Pisa, 1815.
(2) Plus haut, p. 237.

LETTRE VINGT-SIXIÈME.

LA DÉTREMPE VERNIE EST RESTÉE, CHEZ LES ANCIENS, LE GENRE PRINCIPAL, GÉNÉRALEMENT PRATIQUÉ.—L'ENCAUSTIQUE A LA CIRE N'A ÉTÉ QU'UN GENRE EXCEPTIONNEL.

Je n'insisterai pas davantage sur la discussion du texte de Pline; ce que j'en ai dit suffit à mon objet; car il me paraît clair, d'après ses paroles, que des trois genres d'encaustique dont il parle, le troisième ne s'appliquait qu'aux vaisseaux; le second ne se pratiquait que sur l'ivoire, sans l'emploi de la cire; le premier seul a pu être employé pour la grande peinture soit murale soit sur tables mobiles : malheureusement c'est celui qu'il décrit avec une désespérante brièveté.

Les renseignemens recueillis par cet auteur, quant à l'époque où cet *encaustique à la cire* fut introduit, sont fort loin de concorder entre eux. Il faut que Pline ait ici fait quelque confusion, dont la cause peut se deviner. Il dit qu'on ne s'accordait pas sur l'artiste qui *avait imaginé de peindre*

avec des cires et brûlé la peinture (1) il ajoute que quelques uns attribuaient l'invention à Aristide, et le perfectionnement à Praxitèle (le peintre, non le sculpteur) : opinion que personne n'aurait pu concevoir ou conserver, si celle de l'invention relativement *récente* de *l'encaustique à la cire* n'avait pas été généralement établie. Pline remarque que l'on montrait des peintures encaustiques un peu plus anciennes, par exemple de Polygnote, de Nicanor et d'Archelaüs (2); elles ne peuvent être considérées, d'après les paroles mêmes de l'auteur, que comme des exceptions à la manière habituelle de ces anciens maîtres. En effet, non seulement Aristide, presque contemporain d'Apelle et disciple de Nicomaque, passait aux yeux de quelques-uns pour l'inventeur du genre; mais Pamphile, le maître d'Apelle, n'y avait pas encore parfaitement réussi, puisque Pausias, son disciple, fut *le premier qui s'y distingua* (3). Tout cela annonce qu'en effet

(1) *Ceris pingere, ac picturam inurere quis excogitaverit, non constat. Quidam Aristidis inventum putant, postea consummatum a Praxitele, sed aliquantò vetustiores encausticæ picturæ exstitere, ut Polygnoti et Nicanoris et Arcesilai.* XXXV, II, p. 703. init.

(2) L'époque des deux derniers n'est pas connue ; c'étaient probablement des contemporains de Polygnote.

(3) *Pamphilus quoque,... non pinxisse tantum encausta, sed etiam docuisse traditur Pausian Sicyonium, primum in hoc genere nobilem.* l. l..

le genre était d'invention assez récente. La mention qu'on a cru trouver de la *peinture encaustique* dans un passage du *Timée* de Platon, rédigé, comme les Lois et le Critias, à la fin de la vie du philosophe, n'y existe réellement pas (1).

Comment d'anciens auteurs (car on voit que Pline n'est ici que leur copiste) pouvaient-ils être partagés sur un point si important de l'histoire de l'art; les uns donner Aristide pour l'inventeur de l'*encaustique*, et Pausias, contemporain et condisciple d'Apelle, pour celui qui s'y était distingué le premier; les autres reconnaître déjà l'emploi de ce genre dans des peintures de Polygnote et de ses contemporains; et même le regarder comme étant connu des Grecs, dès les temps anciens, *antiquitus?*

Cette contradiction s'explique, je pense, parce que Pline aura confondu ce qu'ils disaient de l'*encaustique* à la cire qui était en effet d'une invention récente, avec le *vernis encaustique*, c'est-à-dire appliqué à chaud, dont on recouvrait les peintures en détrempe (2), murales ou autres, et qui devait leur donner un aspect fort peu différent des peintures à la cire. La longue durée de cer-

(1) V. la note Fff.
(2) Plus haut, p. 393.

taines de ces peintures murales (1), permet à peine de douter qu'un procédé analogue à celui qu'a décrit Vitruve ne fût connu dès les plus anciens temps de l'art, *antiquitus* comme dit Pline.

La confusion est d'autant plus facile à expliquer, que le mot *encauma* dut être employé pour désigner un *vernis*, un *enduit* mis sur la peinture elle-même; c'est ce que prouve le nom d'ἐγκαυστής, qu'on donnait à l'artiste qui *vernissait* les statues, selon Plutarque, ἀγαλμάτων ἐγκαυσταί (2), et une inscription dans Reinésius (3), ἀγαλματοποιοῖς ἐγκαυστής, d'après la leçon de M. G. Hermann (4). Ce *vernis encaustique*, la *circumlitio* de Pline, était au nombre des opérations qu'on appelait καῦσις, puisque Vitruve l'assimile à l'*encaustique* ou vernis qui s'appliquait à chaud sur les murailles (5)... *deinde tunc candela linteisque puris subigat, uti signa marmorea nuda curantur* (6); et par le mot *nuda*, Vitruve fait entendre, je pense, que ce vernis n'était mis que sur les statues *nues*, ou sur les *nus* de celles qui étaient drapées, les vêtemens et les accessoires étant ou *dorés* ou *peints*; ce sont trois opéra-

(1) Plus haut, p. 38.
(2) *De glor. Athen.* p. 348, t. VII, p. 374. 5.
(3) *Syntagma Inscr.* IX. 51. T. I. p. 569.
(4) *De vet. pict. par.* p. 10.
(5) Plus haut, p. 393.
(6) VII, 9, 3.

tions diverses, confiées à des artistes différens dont Plutarque nous a conservé les noms dans le passage déjà indiqué, ἀγαλμάτων ἐγκαυσταὶ, χρυσωταὶ καὶ βαφεῖς; car c'est là le sens de ce passage tant de fois cité. Pline fait sans doute allusion à ce vernis, quand il dit que la cire est utile à défendre les murs et les armes, *ad parietum etiam et armorum tutelam* (1). Les armes, telles que casques, cuirasses et boucliers, principalement les armes votives, étaient peut-être en effet préservées de la rouille par l'application d'un vernis préparé à la cire, ou avec quelque substance résineuse; et l'on sait que les boucliers, enlevés sur les Lacédémoniens et qui ornaient le Pécile (2), avaient été, selon Pausanias, enduits de poix pour les défendre de la rouille. Toutefois je résiste avec peine à la tentation de lire ici *marmorum* à la place d'*armorum*: car il semble que Pline ne pouvait se dispenser de nommer ici, comme il l'a fait ailleurs (3), les statues de marbre en parlant des usages de la cire.

On regrettera toujours que cet auteur se soit exprimé si brièvement sur un point de si grande impor-

(1) Plin. XXI, 49. p. 247, 29.
(2) Plus haut, p. 204.
(3) ... *sicut et marmora nitescunt*. Plin. XXXIII, 40, p. 626, 1.

tance dans l'histoire de l'art; son mot unique *cera* ne nous apprend qu'une chose, c'est que la cire était l'ingrédient principal de cette peinture. Il nous laisse ignorer comment s'appliquaient les cires coloriées: étaient-elles chauffées auparavant et étendues liquides, ou bien étaient-elles délayées dans quelque essence, et chauffées après avoir été appliquées sur l'impression? Les modernes ont eu le champ libre pour accommoder leurs hypothèses à cette indication imparfaite. La plupart des expérimentateurs n'ont pas mis en doute qu'on ne se servît du pinceau pour étendre les cires colorées. Ils n'ont pu admettre qu'elles aient été étendues autrement. Cependant, il est assez difficile de comprendre, dans ce cas, le passage de Pline relatif à Pausias (1). Après avoir dit que ce peintre fut le premier qui se fit un nom dans l'*encaustique*, il ajoute : *pinxit et ipse penicillo*, distinguant d'une manière manifeste *l'encaustique* à la cire de la *peinture au pinceau*, ou plutôt opposant l'une à l'autre; et dans quelle circonstance? Précisément lorsqu'il s'agit de la restauration des peintures de Polygnote à Thespies. Cet ancien artiste les avait faites *au pinceau*; Pausias, obligé de renoncer pour ce travail au *genre* dont il avait l'habitude, pour imiter celui de son prédécesseur qui

(1) Plus haut, p. 47.

avait peint *a tempera*, se montra de beaucoup inférieur à lui : *quoniam non suo genere certasset* (1). Caylus (2) et d'autres après lui, ont conjecturé que par *suo genere* Pline entendait la *nature* des sujets que Pausias était dans l'usage de traiter. Au moins, faudrait-il un exemple *latin* de cette acception *française* du mot *genre*. Mais Pline entend bien réellement par là un *procédé technique*, un genre de peinture, non de talent; ce que prouve, outre le passage cité p. 380 (... *pingendi... duo genera*), celui où, après avoir indiqué les noms des plus habiles peintres, il dit : *hactenus indicatis in* UTROQUE GENERE *proceribus;* à savoir, l'*encaustique* et la *détrempe*, les deux seuls *genres* dont il tienne compte dans son énumération des anciens artistes. C'est le même sens qu'il donne à ce mot, lorsqu'il dit, en parlant des œuvres de la statuaire en bronze, *ejusdem generis opera* (3) ou *utroque genere artis suæ* en parlant de Damophilus et de Gorgasus (4); ainsi que Varron, dans cette phrase : *Pausias et cæteri pictores ejusdem generis* (5), c'est-à-dire « Pausias et les autres peintres » qui peignaient comme lui à l'encaustique ».

(1) Plus haut, p. 47.
(2) *Acad. Inscr.* Mém. XXV, p. 205.
(3) Plin. XXXIV, 19, p. 657, 21.
(4) Plus haut, p. 34.
(5) Varron, *de Re rust.* III, 17, 4.

Les expressions dont Pline s'est servi dans le passage déjà cité, prouvent bien que, selon lui, le pinceau n'était pas employé dans le premier genre d'encaustique. Lorsqu'il dit : *hoc tertium accessit, resolutis igni ceris penicillo utendi* (1). Les mots *penicillo utendi* montrent une pratique particulière à ce dernier genre, et qui le distingue du premier; dans tous les deux, on se servait de *cires fondues au feu;* mais, dans le second seul, on les étendait au pinceau. Voilà pourquoi il a dit que le procédé pour peindre les vaisseaux était différent de celui qui servait pour les murs, *alieno parietibus genere* (2). Je ne vois pas moyen de comprendre autrement ces différens textes.

L'idée que la peinture *encaustique* à la cire, qui s'appliquait aux murailles comme aux tableaux mobiles, s'exécutait au pinceau, idée admise généralement depuis Requeno, paraît donc réellement inconciliable avec le texte de Pline. Que cet auteur se soit trompé, cela se peut, quoique cela soit bien difficile à croire; mais ce qu'il a voulu exprimer ne semble pas douteux.

J'en dis autant de la question tant débattue, si l'on peignait avec de la *cire chaude*. C'était l'idée de Caylus; on l'a abandonnée depuis; on a même été

1 Plus haut, p. 391.
2 Plus haut, p. 389.

jusqu'à dire « qu'elle est une chimère, et que si les » anciens eussent employé un procédé aussi diffi- » cile, quelque auteur en aurait parlé. Le mot de » Pline, *resolutis igni ceris*, se rapporte à la *cau- » térisation* (1).» Mais cette interprétation ne paraît point admissible; on ne peut rapporter à la simple *cautérisation* les mots *resolutis igni ceris penicillo utendi.* S'ils ne signifient pas que *l'on étendait au pinceau des cires fondues au feu*, il faut renoncer à comprendre la langue latine. Que le feu, dans cette sorte de peinture, jouât un rôle principal, non pour la *cautérisation* seulement, comme dans la détrempe vernie, mais pour l'application même des couleurs, c'est ce qu'il faut admettre sous peine de s'écarter beaucoup trop du sens des expressions dont les anciens se servent, par exemple celles de Plutarque (2) déjà citées (ἐν ἐγκαύμασι... εἰκόνες γραφόμεναι διὰ πυρός), où γράφειν διὰ πυρός est décisif; celles d'Ovide, appliquées aux vaisseaux, *picta* (puppis) *coloribus ustis* (3), qui reviennent, pour le sens, à celles de Pline; ou bien *tabulam coloribus uris* (4), qui ne peuvent s'entendre que de couleurs appliquées à chaud; de même Apulée, quand il oppose les deux genres de peintures, l'*encaustique* à la

(1) Emeric David, *Discours*, p. 173, n° 1.
(2) Plus haut, p. 373.
(3) *Fast.* IV, 274.
(4) *Fast.* III. 381.

cire et la détrempe, dit : *vel cera inustum vel pigmento illitum* (1) : l'expression *cera inustum* est claire : elle ne l'est pas moins dans plusieurs passages des S. Pères et des auteurs byzantins, recueillis par Henri de Valois (2) et du Cange (3), au mot κηρόχυτος γραφή, *peinture à la cire fondue*. Cette expression par laquelle on désignait alors l'*encaustique*, montre que les cires étaient liquéfiées au feu et étendues chaudes. On peut dire que les auteurs anciens, bien loin de se taire sur ce procédé qui paraît si difficile et qui l'est en effet, sont unanimes à cet égard : et comme on ne peut admettre qu'ils se soient tous trompés sur une pratique aussi remarquable, il faut bien reconnaître encore que les procédés des anciens à cet égard n'ont pas été retrouvés des modernes.

Un autre fait qui ressort également du texte de Pline, c'est que, de ces deux genres, *utrumque genus* comme il dit, la *peinture à la cire* n'avait pas, ainsi qu'on le croit assez généralement, à peu près remplacé, depuis Pamphile, l'ancien genre, la *détrempe vernie ;* mais que la pratique, au contraire,

(1) Apul. *Apolog.* p. 420. ed. Bosscha.—La même opposition des deux genres est dans Nazaire (*Panegyr. Const.* p. 520. ed. Arntzen.) *Vultus.... universorum pectoribus infixus est ; nec commendatione ceræ, nec pigmentorum fucis renitet.*

(2) *Ad* Euseb. *vit. Constant.* 1, 3.

(3) Gloss. *med.* et *infim. Græcit.* p. 651

en était encore, au temps même de Pline, d'un usage fort restreint. Lorsque cet auteur dit que Pamphile non seulement peignit des *encausta*, mais en enseigna la pratique à Pausias de Sicyone (1), il fait entendre que c'était là un procédé tout particulier, une sorte de secret, qui avait besoin d'être enseigné. Les paroles de Varron : *Pausias et cæteri pictores ejusdem generis*, ne l'indiquent pas moins clairement. Est-ce ainsi qu'il aurait parlé de l'*encaustique*, si ce genre eût été pratiqué par les grands peintres, tels qu'Apelle et Protogène? Se serait-il contenté de nommer Pausias, dont le nom semble avoir été le représentant de cette invention nouvelle et peu répandue. Si Lysippe et Nicias mirent au bas de leurs tableaux à l'encaustique le mot ἐνέκαε au lieu d'ἔγραψε ou d'ἐποίησε, c'est d'une part, que l'aspect de la peinture à l'encaustique différait assez peu de celui de la *détrempe vernie* (2), pour qu'on dût facilement s'y méprendre, si l'on n'était averti par l'inscription; et de l'autre, que c'était un genre tout spécial qui avait son mérite propre et sa difficulté.

Le très-petit nombre d'artistes que Pline indique comme ayant pratiqué ce genre, montre qu'à ses

(1) *Pamphilus.... non pinxisse tantum encausta, sed etiam docuisse traditur Pausian*, etc. p. 703. 5.

(2) Plus haut, p. 397.

yeux, il ne fut qu'une exception, tandis que le genre principal continua d'être la *détrempe vernie*, dont les avantages devaient être peu inférieurs à ceux de l'encaustique à la cire, et dont l'exécution était bien plus simple et plus facile.

A bien examiner le texte de Pline, il en résulte que, dans sa pensée, Apelle et Protogène, pour ne citer que les plus célèbres peintres de l'époque Alexandrine, devaient peindre en détrempe (1). D'ailleurs on ne peut guère expliquer autrement que par l'emploi de ce genre de peinture, ce que nous racontent d'anciens auteurs sur l'usage qu'ils faisaient de l'éponge mouillée. Protogène ne pouvait parvenir à rendre l'écume qui sortait de la bouche du chien haletant d'Ialysus (2); il eut beau effacer et repeindre, *changer de pinceau* (3), rien ne venait à son gré. De dépit, il jette sur la malencontreuse écume l'éponge mouillée dont il se servait pour effacer et qui était empreinte de diverses couleurs: l'écume se trouva parfaitement exprimée, et le hasard fit ce que tout son art n'avait pu faire. Un autre peintre, Néalcès, eut le même bonheur en peignant

(1) L'expression poétique de Stace *Apelleæ cuperent se scribere* (pingere) *ceræ* (I *Sylv.* 1, 100) ne saurait être prise en considération.

(2) Plin. xxxv, 36, p. 699, 15.

(3) D'après ce qui a été dit plus haut (p. 401, 402), cette circonstance seule montrerait que, selon Pline, il ne s'agit pas ici de l'encaustique.

un cheval, ainsi qu'Apelle selon Dion Chrysostome (1) : Valère Maxime (2) et Plutarque (3) rapportent le même trait sans nommer l'heureux peintre auquel le hasard vint en aide si fort à propos. Je ne me porte pas garant de la vérité de ces histoires, quoique rien n'empêche qu'un tel hasard n'ait pu arriver à un peintre dans l'embarras, et que les Grecs n'ait attribué le trait à plusieurs peintres fameux. Je prends ces anecdotes uniquement comme un indice du genre de peinture que, selon les anciens eux-mêmes, ces artistes pratiquaient. Je dis que dans leur opinion ce n'était pas l'encaustique, ou la peinture avec des cires chauffées. C'était à leurs yeux l'ancien genre, le genre qui resta le principal de tous, la *détrempe vernie*, dans lequel l'éponge jouait un rôle principal, servant à effacer ce que le peintre voulait refaire. Aussi voyons-nous, dès le temps d'Eschyle (4), l'usage de l'éponge mouillée, σπόγγος γραφικῶν πινάκων comme dit un poète de l'Anthologie (5), servir de terme de comparaison pour exprimer figurément une disparition

(1) *Orat.* XIII, p. 590, 591. — T. II. p. 326. Reisk.
(2) VIII, 11, *Extern.* 7.
(3) *De fortuna*, p. 99. — T. VI. p. 374 Reisk.
(4) Æschyl. *Agamemn.* v. 1300. ibiq. Blomfield.
(5) *Adespot.* 95. — *Anal.* III. p. 169. — *Anthol. Pal.* n° 126. La correction de Brodeau et de Saumaise, γραφικῶν pour γιαφικῶν est certaine.

rapide et complète (βολαῖς ὑγρώσσων στόγγος ὥλεσε γραφήν).

C'est encore par l'emploi de la *détrempe* qu'on explique la grande importance que les peintres attachaient à leur vernis; comme celui que Pline compte parmi les principales inventions d'Apelle, qui était resté son secret, et que personne ne put jamais imiter (1). L'*encaustique* portait son vernis, puisque la dernière cautérisation avait pour résultat d'égaliser et de lustrer la surface colorée. Toute autre application était inutile ou du moins de peu d'utilité. La *détrempe*, au contraire, ne vivait et ne durait que par l'application d'un vernis protecteur; et toute l'attention du peintre devait se porter sur les perfectionnemens d'un enduit si nécessaire (2).

Ces observations sont confirmées par le petit tableau, trouvé à Pompéi (3), représentant, d'une manière grotesque, l'atelier d'un peintre. On y voit un peintre de portraits devant son tableau, placé sur un chevalet fait comme les nôtres, ξύλον τρισκελές (bois à trois pieds), appelé ἐκρίβας ou κιλλίβας (4); il tient le pinceau, ῥαβδίον; à sa droite est une pe-

(1) xxxv, 40. p. 698, 10.

(2) Requeno *Appendice ai Saggi etc.* p. 17. Roma, 1806.

(3) Mazois, *Ruines de Pompéi.* II. p. 68. — *Maison de Scaurus*, p. 118. — V. la note Ggg.

(4) Poll. *Onom.* VII, 129.

tite table basse, percée de *godets* au nombre de quinze où sont les couleurs ; et à côté est le vase dans lequel il nettoie les pinceaux. Mazois, à ces divers caractères, n'a pu s'empêcher de reconnaître que le peintre travaille en détrempe. Un peu plus loin, à droite, se trouve un autre pygmée, qui paraît remuer ce qui est contenu dans un vase plat à trois pieds au-dessous duquel on a cru voir des charbons allumés. Mazois pense que c'est le broyeur de couleurs, qui les fait chauffer mêlées à la cire punique ou à l'huile, et il en conclut que le peintre travaillait aussi à l'encaustique. Mais, comme les différens groupes du tableau sont liés entre eux, et se rapportent à la même action, l'opération dont il s'agit ne saurait être séparée du travail que le peintre exécute actuellement ; et s'il peint à *tempera*, comme cela est évident, son aide ne peut lui préparer des couleurs à la cire. J'observe que le mauvais état de la peinture en cet endroit, lorsque Mazois l'a copiée, rend fort douteux la circonstance des charbons ardens, d'ailleurs assez peu vraisemblable ; car ce n'est pas à même terre et sur le sol de l'atelier qu'on devait mettre les charbons allumés, c'est dans un réchaud de fer, *in ferreo vase*. Si les charbons n'y sont pas, le pygmée représentera un de ces broyeurs de couleurs (*pueri qui colores terebant*) lesquels travaillaient dans l'atelier même et sous les yeux du peintre, comme on l'ap-

prend du mot d'Apelle à Alexandre (1). S'il y a réellement des charbons sous le vase, le pygmée prépare, non des *couleurs à la cire* pour un peintre en détrempe, mais le vernis chauffé que ce peintre, à la fin de la séance, doit appliquer sur le portrait terminé. *L'encaustique à la cire* ne joue ici aucun rôle.

On en doit dire autant d'autres représentations trouvées soit à Herculanum, soit à Pompéi. M. Welcker croit reconnaître dans l'une d'elles la *peinture encaustique* (2). Je ne puis être de son avis. La première figure (3) du groupe lui paraît être une représentation allégorique de la peinture, comme dans un autre groupe semblable, dont une figure porte aussi les ailes étendues et joue de la lyre, il croit apercevoir une expression de la *Citharistique* (4). Cette figure tient de la main gauche un objet circulaire qu'il prend pour une *palette*, et qui pourrait n'être qu'un grand plat avec des offrandes surmonté de quelques traits qu'il prend pour *quatre* pinceaux. De la droite, elle tient un objet qui ressemble à un candelabre, que M. Welcker croit

(1) Plin. xxxv, 36, p. 696. Selon Plutarque, le mot fut adressé à Mégabyze (*Opp. mor.* p. 58 d, et 471 f). Elien l'attribue à Zeuxis (*Hist. var.* II, 2.)

(2) Dans les *Hyberbor. Rœm. Studien*, T I. S. 307, 308.

(3) Zahn, *Ornam. aus Pompeï.* Taf. 2. V. la note Hhh.

(4) Le même, Taf. 52; — et *Neue entdeck. Wandgem* Taf. 28.

être une poële (*eine Pfanne*); ce qui n'est guère possible. Sur les ailes étendues de cette figure, une autre est portée; d'une main elle semble jeter quelque chose sur le candelabre ou la poële; c'est une boulette de cire selon M. Welcker, de parfum selon d'autres. Tout cela est incertain. Quant au long sceptre que tient cette énigmatique figure, M. Welcker y voit la *verge de fer chauffée*, le ῥαβδίον διάπυρον : mais j'ai montré que l'emploi de cette verge chauffée, pour la peinture encaustique, est une pure chimère.

Il n'y a non plus aucune indication de l'encaustique dans l'autre sujet (1) d'une femme qui copie un Hermès de Bacchus; à côté d'elle est la boite à couleur où elle trempe son pinceau; de la main droite, elle tient une tablette ovale qu'on a prise pour une *palette*, mais qui doit être la petite plaque de bois ou d'ivoire (πινακίδιον) sur laquelle cette femme copie la figure de Bacchus; puisqu'il n'y a ni tableau, ni chevalet devant elle; et que la boite à couleurs est auprès. C'est ainsi que dans la peinture de Pompéi, l'artiste ne tient pas non plus de palette, mais trempe ses pinceaux dans les godets de sa plaque à couleurs. Le tableau *encadré* (2) qui est au pied de l'Hermès ne peut pas être celui sur lequel la figure copie ou a copié cet Hermès,

(1) *Pitture di Ercol.* v, 1. — *Mus. Borbon.* VII, 3.
(2) V. la note III.

puisque la représentation qui s'y trouve est toute différente.

Dans ces diverses représentations, l'encaustique ne joue aucun rôle; elles se rapportent à la peinture *a tempera* qui était encore au temps de Pline le genre par excellence.

Dans la suite, il paraît que la *peinture à la cire* se répandit beaucoup plus. Dans les écrits des Pères et des auteurs byzantins, les textes relatifs à la peinture semblent se rapporter souvent à ce genre, d'après l'expression κηρόχυτος γραφή, la *peinture à la cire fondue* (1), qui revient plusieurs fois. Ce procédé semble avoir été assez général dans le 4e siècle et plus tard, au moins pour la peinture murale; puisque, d'après un passage du grand étymologiste, le nom de *peintres à l'encaustique* désignait par excellence les *peintres de muraille* (2); d'où il suit que ce genre de peinture était principalement affecté à l'ornement des parois; et que la *détrempe* était celui qu'on employait de préférence pour les tableaux mobiles.

(1) Cang. *Gloss. med. et inf. Graec.* v. Κηρόχυτος.

(2) Ἐγκαυταὶ (lis. ἐγκαυσταὶ), λέγονται οἱ ζωγράφοι, οἱ διαγράφοντες τοὺς τοίχους. Etymol. Magn. p. 310, 40.

Ces textes fournissent, ce me semble, un moyen de se rendre compte de ce fait, bien remarquable dans l'histoire de l'art, c'est qu'il n'existe aucun tableau peint à l'encaustique, parmi les plus anciens de ceux qu'on trouve en Italie, les uns apportés de la Grèce, et qui peuvent remonter au 9e siècle, les autres exécutés en Italie même par des Grecs, ou dans l'école qu'ils y établirent au 11e siècle. Ils sont tous en *détrempe*, peints sur bois, tantôt à nu, tantôt revêtu d'une toile, et toujours avec fonds d'or. C'est le cas de tous les ouvrages des 10e, 11e, 12e, et 13e siècles, que l'on connaît, de ceux de Ricco de Candie (vers 1105), des deux Bizamano (vers 1190), de Guido de Sienne (vers 1221), de Cimabue (vers 1280). La détrempe était recouverte d'un vernis gras (2) qui les a très-bien conservés. Plusieurs sont dans un état de conservation étonnant, plus frais et plus intacts que plusieurs des peintures à l'huile, exécutées deux ou trois siècles plus tard. Tous ces ouvrages produits sous l'influence des arts de la Grèce et de Constantinople, nous attestent positivement que l'*encaustique* n'y était point pratiquée pour la peinture des tableaux; et que l'u-

(1) Requeno, *Appendice ai Saggi*, etc. p. 16 — Artaud, *Considér. sur l'état de la Peinture dans les quatre siècles qui ont précédé Raphael*, p. 13 et suiv. — D'Agincourt, *Hist. de l'Art*, Peinture, p. XCII suiv.

(2) D'Agincourt, ouv. cité p. LXXXVIII. n. a.

sage de la *détrempe vernie*, si général dans l'antiquité, s'y était conservé, avec tous les procédés dont les anciens s'étaient servis, sauf les modifications dans le goût de certains ornemens (1). Ainsi l'usage des fonds d'or (2) qui nous est attesté par des peintures antiques d'un très-bon temps, et par des inscriptions (3), paraît avoir été peu répandu chez les anciens, tandis qu'il était devenu général chez les peintres grecs, byzantins et italiens, jusqu'au 15e siècle; avant cette époque, on n'en connaît pas un seul qui ne présente cet ornement.

Si l'*encaustique* avait été aussi appliqué aux tableaux en Grèce, dans le moyen âge, comment ne s'en trouverait-il aucune trace dans les ouvrages qui proviennent de ce pays, ou qui ont été exécutés sous l'influence grecque? Ce fait serait inexplicable. Il faut donc admettre que ce genre fut toujours fort restreint, comme il l'avait été chez les anciens peintres grecs et romains; et que la *détrempe* avec vernis gras était resté le genre par ex-

(1) V. la note Kkk.

(2) Il existe au Musée du Louvre six fragmens de peinture murale sur fond d'or, trouvés en 1740 dans les fouilles du couvent dit des Mendians, près du temple de la Paix, à Rome, et données par M. d'Agincourt. Un septième fragment, dont la provenance est inconnue, représente la partie supérieure d'un centaure, également sur un fond d'or. Le style de celui-ci annonce une belle époque. — V. la note Lll.

(3) V. la note Cc, p. 449.

cellence employé pour les tableaux de chevalet. A cet égard, comme à tant d'autres, l'usage de l'antiquité s'était conservé avec peu d'altérations.

Je me hâte de revenir à l'antiquité, dont je ne veux pas m'écarter trop longtemps, pour rappeler le point de vue que j'ai voulu surtout justifier dans cette lettre; c'est que la principale manière de peindre des anciens était applicable, et a été appliquée par eux à la peinture historique, soit murale, soit sur tables mobiles; que, quelles que fussent les surfaces qu'ils employassent, une fois revêtues de l'enduit propre à recevoir les couleurs, celles-ci y étaient étendues par les mêmes moyens, et sans avoir subi de préparation différente. Il en était de ce genre, comme de notre peinture à l'huile qu'un artiste exécute indifféremment sur bois, sur toile, et sur mur.

Celui qui prendra la peine de réfléchir un instant au résultat positif de nos recherches ne sera pas médiocrement surpris des difficultés dont s'est préoccupé votre savant adversaire, à l'égard de l'emploi de la peinture murale. Il sera convaincu, comme nous, que ce genre de peinture a présenté aux artistes anciens tous les avantages de l'autre, et bien plus de commodité dans l'exécution.

Ici se termine, Monsieur et ami, l'examen que je me proposais de faire des divers emplois de la peinture murale chez les Grecs et les Romains. Le soin que j'ai pris d'en résumer les résultats à chaque division principale de mon travail me dispense de vous en présenter ici une récapitulation détaillée; il me suffira de vous faire remarquer que mon opinion, comme je vous l'ai annoncé dans ma première lettre (1), est sur tous les points différente de celle de votre adversaire, et dans l'ensemble conforme à la vôtre. Comme elle résulte d'une analyse approfondie (qui, je l'espère, n'est pas fort loin d'être complète), des élémens de tout genre que le temps nous a conservés, je vous la présente, ainsi qu'à tous les amis de l'antiquité, avec une certaine confiance. C'est donc à mes yeux un point établi que l'usage de la peinture murale historique dès la belle époque de l'art: l'existence de cet usage, conforme à toutes les analogies et vraisemblances historiques (2), est maintenant confirmée par les faits les plus positifs. En tous les temps, mais principalement aux époques anciennes, la peinture murale a fait

(1) P. 4.
(2) V. la 3e lettre.

partie intégrante de la décoration des édifices, quelles que fussent leur nature et leur destination; elle a formé, en quelque sorte, le complément du système polychrôme ou de cette diversité de couleurs appliquées à leur surface, soit au dedans soit au dehors, système qui, chez les Grecs et les Romains, s'est étendu à tout, aux armes et aux ustensiles, comme aux statues et aux bas-reliefs, comme aux monumens de l'architecture religieuse, civile et privée. Le nombre des tableaux mobiles qui ont aussi contribué à orner les monumens, d'abord comparativement fort peu considérable, l'est devenu peu à peu davantage; ce genre a fini par exercer de préférence le pinceau des plus grands peintres. Il a constitué la partie principale de l'art; et la peinture murale, quoique continuant à exercer des mains habiles, est devenue un genre secondaire, au moins quant à la perfection du travail. C'est à peu près la marche qu'a suivie l'art depuis la renaissance.

Voilà ce qui ressort de l'ensemble des faits dont l'examen détaillé a été l'objet de ces lettres. L'opinion qu'on vous a opposée et que j'ai combattue, étant fondée sur des appréciations fausses, incomplètes ou inexactes, ne peut véritablement se soutenir. La nôtre, qui est au fond celle de Winckelmann et des plus habiles antiquaires, est aussi la seule qui soit conforme aux monumens et aux textes

anciens, entendus comme ils doivent l'être : je me bornerai donc à répéter en finissant ce que j'ai dit (1), en l'étendant ici à l'usage général de la peinture murale. « Notre opinion n'est point, comme » on l'a prétendu, une *pure illusion*, une *erreur* » *opiniâtre, excusable au temps de Winckel-* » *mann, et contre laquelle l'antiquité tout entière* » *s'élève*. C'est une théorie historique qu'appuie » *l'antiquité tout entière*. »

(1) Plus haut, p. 216.

FIN DES LETTRES.

NOTES.

Note A. p. 31. *Sur Ludius, peintre d'un temple à Ardée.*

Outre ces peintures, que Pline dit avoir été placées dans un temple qu'il n'indique pas d'une manière plus précise, il parle encore (xxxv, 37, p. 702, 4) du *peintre d'un temple d'Ardée : decet non sileri et Ardeatis templi pictorem præsertim civitate donatum ibi, et carmine quod est in ipsa pictura, his versibus....* Suivent les quatre vers héroïques où il est dit que le temple de Junon, épouse de Jupiter, a été décoré de peintures dignes de ce lieu sacré par Marcus Ludius Helotas, né en Étolie.

On a généralement cru que les peintures de ce Ludius étaient celles dont Pline a parlé plus haut; mais de graves difficultés s'élèvent contre cette opinion. En effet, comment Pline, quelque mauvais critique qu'on le suppose, a-t-il pu croire que des *peintures aussi anciennes que Rome* pussent être d'un *artiste grec* portant des *prénoms romains*

et citoyen d'Ardée (non de Rome, comme l'ont dit Heyne et M. K. O. Müller)?

Ce dernier critique me paraît être le seul qui ait soupçonné que le temple de Junon (et non de Jupiter), dont il est ici question, n'est pas celui où étaient les anciennes peintures dont Pline a parlé auparavant; et que celles de Marcus Ludius Helotas devaient être dans un autre temple, peut-être celui de Castor et Pollux (*die Etrusk.* T. I, S. 258; *Anm.* 61). Cette dernière conjecture peut paraître douteuse; mais la première me semble indubitable; car rien ne dit que l'expression *Ardeatis templi pictor* s'applique au peintre du premier temple; et il est d'autant moins possible de mettre une si grossière erreur sur le compte de Pline, que la manière dont il s'exprime montre qu'il n'a pas dû la commettre. En effet, après avoir vanté les antiques peintures d'Ardée et de Lanuvium, dont il ne nomme pas, dont il ne connaissait probablement pas l'auteur; arrivant à l'autre peintre, il dit : *decet* NON SILERI ET *Ardeatis templi pictorem*, montrant bien qu'il n'en a pas encore parlé. Si c'était le même, aurait-il dit *decet* NON SILERI ET...? On ne peut donc, ce me semble, douter qu'il ne s'agisse d'un peintre beaucoup plus récent, et qui a dû vivre à l'époque à laquelle appartiennent les vers cités, lesquels, d'après leur style, ne peuvent guère être antérieurs de plus d'un siècle à Cicéron.

Il est singulier que personne n'ait fait, avant M. Müller, une remarque si simple; qu'elle ait échappé à Winckelmann, à Heyne, à Tiraboschi et à tant d'autres savans qui ont cité le passage de Pline; en dernier lieu à M. Sillig, qui a si longuement discuté le nom de ce peintre; à M. Raoul Rochette, qui tombe dans l'erreur commune (p. 368, note; ou 8, note 3); et même à M. G. Hermann (*de vet. pict. par.*, p. 15); quoique la remarque de M. Müller eût dû les mettre sur la voie.

Quant au nom de cet artiste, il est caché dans le troisième vers, que nos éditions donnent ainsi : *Marcus Ludius Helotas Ætolia oriundus.* M. Sillig a fait de grands efforts pour trouver dans cette ligne un vers régulier; il lit : *Plautius Marcus Cleœtas Italia exoriundus.* Je regarde *exoriundus*

comme certain ; le reste est tout-à-fait conjectural. Je crois même bien difficile d'admettre le disyllabe Cleœtas (Κλεοίτας); les exemples de synizésis dans Κλεοσθένης ou Κρεώφυλος, qu'il cite, ne sont pas analogues. Le vers où se trouve le nom de cet artiste me paraît réellement impossible à rétablir d'une manière certaine, à cause de l'extrême diversité qu'offrent les Mss. et les premières éditions. Les Mss. donnent *Marcas* (ou Marcus) *Plautus Marcus Cletas Asialata ee oriundus* (Codd. Reg. 397, 6801), ou *Asyaletesse oriundus* (Cod. 6802), ou enfin, ce qui est tout différent, *Cletasiala Preneste oriundus* (Cod. 6806), leçon de l'édition princeps de 1469, qui représente un Ms. du Xe siècle. Les éditions de 1472 et 1473 donnent uniformément *Marcus Ludius Elotas Ætolia oriundus*. Je ne vois que deux manières probables de rétablir ce vers, d'après les deux principales variantes *Preneste et Ætolia*; c'est

Marcus Ludiu' Cletas Præneste exoriundus,

ou bien M. L. C. *Aeolia exoriundus*. D'après l'une, ce Marcus Ludius Cletas (Κλήτας) aurait été un Éolien, d'après l'autre, il aurait été de Prænestе. Mais qui nous dira comment les copistes ont pu confondre des leçons si différentes, et quelle est celle qui est sortie de la plume de l'auteur? Tout cela est, je l'avoue, bien incertain, et je m'y suis peut-être arrêté trop long-temps. Ce qui paraît plus sûr, c'est qu'en effet ce peintre s'appelait *Ludius*; ce à quoi fait allusion le mot de Pline, *non fraudando* ET *Ludio*, qu'on a très-bien traduit par *cet* autre *Ludius*.

Note B, p. 33. *Sur les peintures de Cære.*

Durant et Cære antiquiores et ipsæ. Ainsi l'antiquité des peintures d'*Ardée* et de *Lanuvium*, que Pline dit antérieures à la fondation de Rome, ne suffisait pas encore! Il nous parlerait de bonne foi de peintures *plus anciennes* que celles-là! J'ai peine à le croire. N'est-il pas possible qu'ici les copistes aient passé un mot, et que Pline eût écrit : *Durant et Cære urbe antiquiores et ipsæ.*

Note C, p. 36. *Sur les sculptures du temple de Cérès.*

Quoiqu'il soit notoire que πλάσαι se prenne souvent dans le sens général de *statuaire* et *sculpteur*, je crois que Pline lui a donné en cet endroit le sens particulier de *modeleurs* en terre cuite.

J'ai conclu du passage de cet auteur, que les statues de Damophilus et de Gorgasus, retirées des frontons, avaient été remplacées par d'autres, soit en terre cuite, comme les anciennes, soit en bronze. C'est ce qui résulte encore du passage de Vitruve, qui montre que, de son temps, le temple de Cérès, près du *Circus maximus*, avait ses frontons ornés de figures. *Ornantque signis fictilibus aut æreis inauratis earum [ædium] fastigia Tuscanico more, uti* EST *ad Circum maximum Cereris* (III, 3, 5). La construction de la phrase de Pline montre que le fait relatif au déplacement des peintures et des statues dans le temple de Cérès, est tiré de Varron, qui a écrit avant Vitruve. Il est donc certain que les figures que ce dernier a vues aux frontons de cet édifice, y furent mises en place de celles qui avaient été dispersées.

Note D, p. 39. *Sur un passage de Denys d'Halicarnasse relatif à des peintures murales, et sur le titre de* Σωτηρία *donné à Cérès.*

Si je ne m'étais fait une loi de n'employer ici que des textes d'un sens clair et incontestable, j'aurais pu m'appuyer encore sur un passage des nouveaux fragmens de Denys d'Halicarnasse qui, d'après l'interprétation ingénieuse de Visconti, achèverait de démontrer l'opinion émise dans le texte sur le genre des peintures de Fabius Pictor, au temple de Salus. On y lit : αἱ ἐντοίχιοι γραφαὶ, ταῖς τε γραμμαῖς πάνυ ἀκριβεῖ ησαν, ἢ τοῖς μίγμασιν ἡδεῖαι, παντὸς ἀπηλλαγμένον ἔχουσα.

τῶ καλουμένου ῥάπου τὸ ἀνθηρόν (Dionys. Halicarn. *Rom. antiquit. pars hactenus desiderata*, ed. A. Maio. Medio]. 1816, XVI, 6, p. 86). Ce passage très-obscur n'avait pas été compris de l'éditeur, qui croyait qu'il y est question des *sortes prænestinæ*. Visconti et, après lui, Niebuhr, ont bien vu qu'il s'agit des *peintures murales* d'un édifice. Schneider (aux mots ἐντοίχιος et ῥῶπος) et M. Struve, dans un Programme de 1819 à 1820, p. 45 (Kœnigsb. 1820), ne s'y sont pas non plus trompés. Visconti traduit : « Les peintures des murs, » remarquables par la finesse des contours et l'agrément des » teintes, avaient une certaine fleur de coloris tout-à-fait » singulière. (*Journal des Savans*, année 1817, p. 364). »

Ce grand antiquaire a lu πάντως au lieu de παντός, interprêté ἀπηλλαγμένον dans le sens de *singulier*, *bizarre*, et pris ῥῶπος pour coloris en général. Παντός peut à la rigueur rester comme régi par ἀπηλλαγμένον (ἀπὸ παντὸς ἠλλαγμένον), dans le sens de *différent*, *distingué* (de tout ce que l'on connaît) ; τὸ ἀνθηρόν se dit de l'éclat des couleurs; ῥῶπος paraît être un mot technique, dont le sens précis n'est pas facile à déterminer (Hesych. Suid. Phot. v. ῥῶπος): Visconti a échappé à la difficulté en restant dans l'idée générale de coloris. L'opposition de Γραμμαί, *traits*, *contours*, et de μίγματα (synon. χρώματα) est fréquente. Ainsi Plutarque : ἐν γραφαῖς κινηλικώτερόν ἐστι χρῶμα τῆς γραμμῆς (*de aud. poet.* p. 16, B.). Le *trait* en opposition avec la *couleur* se trouve déjà dans le même Denys d'Halicarnasse (χρώμασιν εἰργασμέναι ἁπλῶς... ἀκριβεῖς δὲ ταῖς Γραμμαῖς. *Epist. ad Amm.*, p. 104, 41).

Visconti a conjecturé que la phrase se rapporte aux *peintures* des murs du temple de *Salus*, et Niebuhr regarde même le fait comme évident (*Rœm. Gesch.* III, S. 415. Anm. 4). Mais, quelque favorable que soit cette conjecture à ma manière de voir, je ne puis dissimuler qu'elle me paraît fort incertaine. D'abord, quoi qu'en dise Niebuhr, rien n'indique s'il s'agit des peintures murales de ce temple, plutôt que de tout autre : ensuite, une circonstance à laquelle ces

deux savans ne paraissent pas avoir fait attention, s'oppose à ce qu'il soit question des peintures du temple de *Salus*. Selon Pline, elles subsistèrent jusqu'au règne de Claude; et la manière dont il en parle montre assez qu'il les avait vues. Denys d'Halicarnasse n'aurait donc pu employer à leur égard le passé ἦσαν qui suppose qu'elles n'existaient plus de son temps; il aurait dit εἰσί. Il s'agit donc d'un autre édifice dont les peintures, alors détruites, étaient vantées par quelque auteur que Denys avait sons les yeux. Ce texte nous fournit encore un exemple de l'emploi de ce genre de peintures; car le passage ne peut se rapporter à autre chose, et cette partie de l'opinion de Visconti et de Niebuhr reste sans atteinte.

C'est là probablement le seul texte connu où se trouve l'adjectif ἐντοίχιοι au lieu de ἐν τοίχῳ ou ἐπὶ τοίχου. L'emploi de l'adjectif en cas pareil a dû être également très-rare en latin, puisqu'on ne connaît pas d'exemple de *parietinæ* ou *parietales* ou *murales picturæ*; l'expression *picturæ parietum* étant la seule qu'on trouve dans les auteurs classiques. Mais la basse latinité offre des exemples de *murales picturæ*, ainsi : ecclesiæ..... *laquearibus vel* muralibus *ordinandæ* picturis. Monach. Sangall. ap. D. Bouquet, t. V, p. 119.

Cette déesse *Salus*, qui avait aussi un temple en Étrurie (Tacit. *Annal*, xv, 53), était celle que les Grecs ont appelée Σωτηρία, autre nom d'Hygie (Siebelis *ad* Pausan., t. III, p. 168), et qui avait un temple sous ce titre à Patræ (Pausan. VII, 21, 7) et un autre à Ægium (VII, 24, 3). Je ne vois pas ce qui empêche de croire qu'on ait également donné le même nom à Cérès sur une rare médaille de Métaponte, portant une tête de Cérès de face, au-dessus de laquelle on lit le nom Σωτηρία. Eckhel et M. Avellino ont pensé que le mot désigne cette déesse elle-même. M. Raoul-Rochette oppose à leur opinion (*Lettre à M. le duc de Luynes*, p. 7, note 1), qu'au lieu de Σωτηρία il devrait y avoir Σώτειρα. Cela ne paraît pas de toute nécessité. L'objection suppose un fait que nous ignorons, c'est que cette déesse n'a pu recevoir

que l'épithète Σώτειρα, et non pas être désignée par le *substantif même*, comme Minerve, par exemple, qu'on appelait Νίκη Ἀθηνᾶ ou Ἀθηνᾶ Νίκη, non νικήτρια, et Ἀθήνη ἡ Πρόνοια. (Paus. x, 8, 6; et la note de M. Siebelis, t. IV, p. 181, 182.) Où est la preuve que Cérès n'a pas pu être adorée, aussi bien qu'Hygie, sous le nom de Σωτηρία, soit comme une expression générale des bienfaits qui assurent la vie des hommes, soit à la suite de quelque famine, dont on aura attribué la cessation à sa protection puissante? Le savant archéologue rejette l'analogie tirée des deux passages de Pausanias, parce que ce nom et ce culte se rapportent, *suivant toute apparence, à une époque romaine*. La raison n'est pas bonne; et le savant archéologue en aurait été convaincu, s'il avait remarqué que le culte de Σωτηρία était *fort ancien*, puisque, *selon la tradition* du pays, le temple de Patræ avait été érigé anciennement par Eurypyle (lors de la guerre de Troie), lorsqu'il fut *délivré* de la démence qui l'affligeait, ce à quoi fait allusion le nom de Σωτηρία. Rien ne dit que l'autre temple fût non plus de l'époque romaine.

Note E, p. 41. *Sur l'expression* pingere parietes.

Pline se sert *quatre fois* dans tout son ouvrage de l'expression *parietes pingere*, ou *parietum pictura*.

De ces *quatre* exemples, il y en a *trois* que M. Raoul-Rochette a cités, en leur donnant là précisément le sens qu'il leur conteste ici. Ce sont :

1° *Nondum libebat parietes totos pingere* (XXXV, 37, p. 702, 22). 2° *Pinxit et ipse penicillo parietes Thespiis* (XXXV, 40, p. 703, 7). 3° *Amœnissima parietum pictura* (p. 702, 11), où le sens est en effet évident. Le quatrième : *herbis tingi lapides, parietes pingi* (XXII, 3, p. 266, 21), n'est pas moins clair.

On peut y joindre le *figlinum opus pinxit* (pour *pingendum curavit*), puisque *figlinum opus* signifie en cet endroit *parietes lateritios* (XXXVI, 64, p. 757, 17).

Mais alors quels sont donc les passages de Pline où ces termes ont été l'objet de *tant de méprises?*

Note F, p. 51. *Polygnote, le premier peintre de son temps.*

Platon semble donner la préférence à Polygnote entre les peintres, comme à Phidias entre les sculpteurs. Lorsqu'il veut citer un grand peintre, son Socrate, qui est beaucoup moins Socrate que Platon, nomme Polygnote (*Ion.*, p. 532 E.) ou cet artiste, son père et son frère (*Gorgias*, p. 448 B.). Les noms de Panænus, de Micon et d'Onatas, ses contemporains, et les collaborateurs de Polygnote, ne sont pas cités dans les écrits du philosophe. Socrate nomme encore Zeuxippe, jeune peintre, arrivé nouvellement d'Héraclée (*Protag.*, p. 318 B.), et une seule fois Zeuxis (*Gorg.*, p. 453 D.), comme un artiste déjà fort distingué. J'aurais pu citer ce dernier passage dans le texte (p. 292), en confirmation de ce que j'ai dit sur l'époque de Zeuxis; car, d'après un autre passage du Gorgias (p. 470 D.), ce dialogue est censé avoir eu lieu peu de temps après l'usurpation d'Archélaüs, c'est-à-dire vers 410 ou 412, époque à laquelle Socrate, dans Xénophon, parle de Zeuxis comme d'un grand peintre. Mais l'autorité de Platon est trop périlleuse en matière de chronologie (plus bas, p. 456), pour qu'on puisse la mettre en ligne de compte dans une discussion sévère. Dans ce dialogue même, on voit que Nicias devait encore se trouver à Athènes, et pouvait être assigné comme témoin (*Gorg.*, p. 472 A.), quoiqu'il fût mort depuis plusieurs années à l'époque qui résulte du premier passag

De même, en sculpture, Platon ne nomme que Phidias et

Polyclète (*Protagor.* p. 311. C. 328. C.); encore est-il facile de voir qu'à ses yeux Phidias est au-dessus de tous les autres (*Hipp. maj.* p. 290. B. C. — *Meno*, p. 91. D.).

Note G, p. 52. *Sur une leçon de Pline.*

La leçon *in ea* (æde) semble donner trop d'étendue à l'enduit de Panænus ; on dirait qu'il s'étendait sur tout le temple, et que quelque part que l'on mît le doigt, l'odeur du safran se faisait sentir. Le sens serait plus restreint et peut-être aussi plus net, si on lisait : *si teratur in eo* (tectorio) *saliva pollice.*

Note H, p. 58. *Les artistes de l'école Attique portaient partout des sujets attiques.*

Les artistes Athéniens ou de l'école Attique ont représenté dans tous les monumens qu'ils ont décorés, les sujets relatifs aux traditions athéniennes. De là, ce combat des Amazones et des Lapithes qu'on retrouve en tant d'endroits, bien qu'il ait souvent fort peu de rapports avec la destination des édifices où il était représenté.

Ainsi Phidias avait sculpté Thésée et les Amazones sur une des traverses du trône d'Olympie (Paus. v. 11, 4), et sur la base du Jupiter Olympien (id. 1, 17, 2). Il usa largement de la liberté qu'on lui laissait dans le choix des sujets.

L'Athénien Panænus avait, probablement par la même raison, peint *Thésée* et *Pirithoüs* sur le mur d'appui de Jupiter (Paus. v. 11, 5.); sujet qu'Alcamène représenta également dans le fronton postérieur du temple (v, 10, 8). Pausanias pense qu'Alcamène choisit ce sujet parce qu'il avait appris d'Homère que Pirithoüs était fils de Jupiter, et qu'il savait que Thésée descendait de Pélops ; c'est la raison

qu'adopte ce voyageur, toujours en quête de traditions mythologiques; mais ce n'est probablement pas la véritable, du moins ce ne fut pas l'unique. Le sculpteur Thrace Pæonius, au contraire, ne mit rien d'Athénien dans le fronton antérieur.

Ces rapprochemens suffisent peut-être pour expliquer comment, dans la frise du temple d'Apollon Epicurius à Bassæ en Arcadie, bâti par Ictinus aidé d'artistes d'Athènes, on avait aussi représenté le combat des Amazones et celui des Lapithes, deux événemens dans lesquels Thésée, le héros athénien, joue le principal rôle.

Note I, p. 58. *Tableaux votifs du Parthénon.*

Quoique Pausanias, en parlant du Parthénon, ne cite aucun tableau votif, on sait pourtant qu'il y en avait dans ce temple : car lui-même en nomme deux, *par occasion*, l'un est le portrait de Thémistocle consacré par ses fils (1, 1, 2), l'autre, le portrait d'Héliodore d'Halæ (1, 37, 1.); sans doute, il y en avait bien d'autres; et peut-être des peintures murales sur les parois intérieures de la Cella, comme au Théseum, (plus haut, p. 97) car le silence de cet auteur ne prouve rien; et les murs antiques de la Cella n'existent plus.

Faute de s'être assez pénétré de ce caractère de la narration de Pausanias, on n'a pas pu croire qu'il avait passé sous silence les sculptures du Théseum, et l'on s'est imaginé que ces sculptures étaient ce qu'il appelle γραφαί, mot qui pourtant ne peut désigner que les peintures de Micon (plus haut, p. 97). Je ne puis attribuer qu'à cette cause une erreur si manifeste, dans laquelle pourtant d'habiles gens ont tombés; tels que Dodwell (*Classical and topogr. Tour through Greece*, 1 p. 364, suivie par MM. Welcker (*Sylloge inscript.* p. 162), et Blouet, dans la préface du *Voyage de*

Morée, *Architet.* p. 14. Cette interprétation véritablement insoutenable, et que M. Raoul Rochette combat avec raison, ne doit plus se reproduire. Le silence de Pausanias ne peut être un argument, et l'exemple du Théséum doit convaincre les plus incrédules.

Note K, p. 59. *Sur le sens de* περι.

L'incertitude sur ce point vient de l'emploi de περὶ qui, en cas pareil, se prend souvent dans le sens de ἐν, ou de κατά, en sorte qu'on ne peut être sûr que περὶ τὸ ἱερόν signifie *autour du temple*, κύκλῳ περὶ τὸ ἱερόν, plutôt que ἐν τῷ ἱερῷ ou κατὰ τὸ ἱερόν, dans une acception générale, et non particulière à telle ou telle partie du temple. Le premier sens paraît le plus vraisemblable par les raisons exposées dans le texte, auquelles j'aurais désiré pouvoir en joindre de décisives tirées de la grammaire.

Note K *bis*, p. 62. *Sur l'extension de la peinture murale dans les églises.*

Outre les raisons qui ont été indiquées dans le texte, et qui tiennent à la différence essentielle entre la construction des temples païens et celle des églises chrétiennes, on peut dire que le rôle bien plus important de la peinture murale dans celles-ci, et par suite dans des édifices d'un autre genre, a tenu à l'opinion, qui s'est introduite de bonne heure, que les églises devaient être peintes *sur toute leur surface intérieure.* M. Émeric David (*Discours historique sur la peint. mod.* p. 129, 154 et 155), donne à cet égard des détails pleins d'intérêt.

Note L, p. 66. *Diverses traductions du passage de Vitruve.*

Je transcris ici les diverses traductions qui ont été données de ce passage par Rode, Galiani et Pérault :

Rode : « Zu Lacedæmon, wurden verschiedene Wænde aus denen so gar Gemælde vermittelst durchgebrochener Ziegel herausgehauen, in hœlzerne Rahmen gefast und nach Rom, zur Auszierung des Comitiums, wæhrend der Ædilitæt Varros und Murenas, geschafft worden sind. »

Galiani : « Da alcune murà di Sparta furono con tagliare i mattoni segate le pitture che vi erano, e in casse di legno transportate nel comizia a nobilitare l'edilità di Varone e Murena. »

Pérault : « A Sparte on a ôté des peintures de dessus un mur de brique pour les enchâsser dans du bois, lesquelles ont été apportées en cette ville pour orner le lieu de l'assemblée pendant la magistrature de Varron et de Muréna. »

Note M, p. 79 et 81. *Sur* Tabula ; *correction d'un passage de Pollux.*

Il suffira de rappeler *tabula employé seul* pour *tabula lusoria* (Senec. *Tranq. an.* XII, 5.), pour *tabula auctionaria* (Cic. Q. Fr. II. 6.), *tabula proscriptorum* (Cic. *Rosc. Amer.* 9.), *tabula geographica.* (Cic. *Att.* VI, 2.) — *Tabulæ nuptiales* ou *dotales*, contrat de mariage. (Juven. II, 119.) — *Testamenti.* (Id. VIII, 142.) — *Tabula publica*, etc.

J'ai parlé (p. 81) de l'usage assez tardif de πίναξ et de ses diminutifs, pour signifier d'une manière absolue un *tableau peint.* Le passage d'Isocrate que j'ai cité, où le mot est expliqué par le verbe dont il dépend est ainsi conçu : (*De permut.* §. 2. ... ὥσπερ ἂν εἴ τις Φειδίαν τὸν τὸ τῆς Ἀθηνᾶς εἶδος ἐργασάμενον, τολμῶν καλεῖν κοροπλάθον ἢ Ζεύξιδα, καὶ Παρρασιον τὴν αὐτὴν ἔχειν τέχνην φαίη τοῖς τὰ πινάκια γράφουσιν.

« C'est comme si l'on osait appeler *faiseur d'images*, » Phidias, l'auteur de la statue de Minerve, ou si l'on » disait que Zeuxis et Parrhasius exercent le même art que » ceux qui peignent des *ex voto*. » Κόραι signifie les petites images de plâtre ou de cire que les dévots suspendaient dans les temples, ou les poupées dont on amusait les enfans Ruhnken *ad Tim. Lex.*, p. 166) ; κοροπλάθος, l'ouvrier qui les fabriquait ; πινάκια désigne les *tabellæ pictæ*, ou *ex voto*. dont il est si souvent question dans les anciens. C'est à cet endroit d'Isocrate que fait allusion Pollux dans ce passage où, parlant des matières dont se servaient les peintres, il dit : Καὶ αἱ ὕλαι, πίνακες καὶ πινάκια, καὶ, ὡς Ἰσοκράτης, κηρὸς, χράματα, φάρμακα, ἄνθη (VII, 129) ; il faut absolument lire ὡς καὶ Ἰσοκράτης ; car la citation se rapporte à πινάκια, non à κηρός. Pollux fait encore allusion au même passage, livre X, § 83.

Ce texte d'Isocrate montre de plus que εἶδος peut se dire d'une *statue debout*, contre l'opinion de savans critiques, déjà combattue par M. Welcker (*Rhein. Museum*, 1834. S. 485), puisque le mot s'applique ici à la *Minerve* de Phidias.

Note M *bis*, p. 82. *Sur les* tabulæ pictæ, *dans un passage* du Digeste

Je crois que dans le passage du Digeste : *Quæ tabulæ pictæ pro tectorio includuntur, itemque crustæ marmoreæ ædium fiunt* (XIX, 1, 17, 3), les *tabulæ pictæ* sont de ce genre, savoir, des tableaux peints sur enduit, et encastrés dans le mur. Comme ils faisaient corps avec le *tectorium*, aussi bien que les *crustæ marmoreæ*, on ne pouvait les enlever sans endommager la paroi ; c'est pourquoi on les considérait, non comme *meubles*, mais comme faisant partie de la propriété ; ainsi le legs d'une maison, sans les meubles, comprenait tout ce qui était encastré dans les murs.

Note N, p. 84. *Sur les locutions* γράφειν ἐπὶ τοῖχον ἐπὶ τοίχῳ, ἐπὶ τοίχων, ἐν τοίχῳ, κατὰ τοῖχον, κατὰ τοίχου.

J'ai dit, dans le texte, que ce sont là des expressions synonymes employées pour exprimer l'idée de *peindre* ou *d'écrire* sur le mur même.

M. G. Hermann pense à établir une différence entre ἐπὶ τοίχῳ et ἐπὶ τοίχου (*de vet. pict. par.* p. 17, 18). Selon lui, la dernière expression seule s'entendrait dans Pausanias de la *peinture appliquée sur la paroi même*, l'autre de *tableaux attachés* à la paroi. La distinction me paraît chimérique; ce qui le prouve, c'est que Pausanias, parlant des lettres tracées sur le mur, dit : γέγραπται ἐπὶ τῷ τοίχῳ (I, 2, 4), Dans cette hypothèse, ce serait ἐπὶ τοῦ τοίχου qu'il aurait dû dire. De même, Eschine, parlant des inscriptions gravées sur les Hermès, se sert constamment du datif (*Cont. Ctesiph.* p. 573. Sq. Reisk.). Partout Pausanias met indifféremment ἐπιγέγραπται ἐπὶ τῷ et ἐπὶ τοῦ. C'est ainsi qu'à propos de *bas-reliefs*, il dit ἐκτετυπωμένος ἐπὶ στήλης (VI, 14, 9) et ἐπὶ στήλῃ (VIII, 48, 3). On peut être convaincu que ἐπὶ τῷ μνήματι et ἐπὶ τοῦ τάφου sont pris par cet auteur dans le même sens (plus haut, p. 232 et 234). Pour terminer par un exemple décisif dans le sens de peinture, je citerai l'expression de Plutarque : ἐφ' ὑγροῖς ζωγραφεῖν, *peindre sur des liquides* (plus haut, p. 372-374).

Avec la préposition ἐν, on a juste le même sens. Platon (*Legg.* VI, 23, p. 785) : παραγράφθω ἐν τοίχῳ λελευκωμένῳ « qu'on inscrive sur un mur blanchi... » Athénagore : ἐν τοίχῳ τὴν σκιὰν περιέγραψεν (*Supplic. pro Christ.* p. 60). Aristophane : γεγραμμένον ἐν θύρᾳ, « écrit sur une porte. » *Vesp.* v. 97), etc. L'expression ἀναγράφειν ἐν στήλῃ ou εἰς στήλη

est commune dans les inscriptions. A propos de bas-reliefs sculptés sur un mur, Pausanias dit ἐν τοίχῳ λίθου λευκοῦ τύποι πεποιημένοι (VIII, 37; 1.) et ailleurs d'une tête encastrée dans une muraille il a dit : ἐπὶ τείχους.... (I, 21, 3.); delà ἐπειργασμένος ἐν στήλῃ (I, 44, 8. — VIII, 48, 1.) pour ἐπὶ στήλῃ ou ἐπὶ σλήλης, et les expressions proverbiales ἐν ὕδατι, ἐν τέφρᾳ γράφειν, *écrire sur l'eau, la cendre*, etc. (plus haut, p. 375.) ce qui se dit indifféremment εἰς ὕδωρ (Sophocl., *fragm. incert.* 36.) ou εἰς τέφραν (Philon. *ap. Hellad.* p. 4. ed. Meurs.), ou καθ' ὕδατος (Lucian. *Catapl.* §. 21. t. 1. p. 643), ou bien ἐν λευκῷ λίθῳ λευκὴ σταθμὴ γεγραμμένη (Heindorff *ad* Plat. *Charmid.* §. 3. p. 63. ed. sec.)

Il en faut dire autant de ἐν πίνακι γράφειν (Athenag. l. l. p. 59, etc.). « peindre sur table; » par opposition avec ἐν τοίχῳ γράφειν, comme en latin, *in tabula*, opposé à *in pariete pingere*, *delineare*, *scribere*, *in linteo* (Plin. XXXV, 33, p. 689, 13), *in textili* (Cicer. *Verr.* IV, 1.) *pingere*. Partout ἐν (aussi bien que ἐπί avec le datif ou le génitif), comme *in* en latin, précède le nom de la substance sur laquelle on peint ou l'on écrit.

Il en est ainsi de l'expression κατὰ τὸν τοῖχον γράφειν que Lucien emploie en parlant des peintures murales d'une maison (*de domo.* §. 26. fin.), ce qu'il appelle τὰ τῶν τοίχων γράμματα (ib. §. 9.); et ailleurs κατὰ τοίχου γεγραμμένος πόλεμος (*quomodo Hist. conscr.* §. 29), construction que M. C. F. Hermann ne devait pas regarder comme insolite (*ad Lucian.* p. 192), Lucien ayant employé ailleurs κατὰ avec le génitif de même que Plutarque : κατὰ τῶν λίθων ἐνεχάραττε γράμματα (*in Themist.* §. 9.); ce qu'Hérodote exprime par ἐνταμνὼν ἐν τοῖσι λίθοισι γράμματα (VIII, 22); Polyen (I, 30, 6) par καταγράφειν ἐπὶ τοὺς τοίχους ou bien λίθους (Il s'agit de Thémistocle); par Polybe εἰς τοὺς τοίχους ὑπομνηματίζειν (V, 33, 5.) Lucien dit encore, comme Pausanias, à propos de ce qu'on lisait sur les murs du Céramique, τὰ ἐπὶ τῶν τοίχων γεγραμμένα (*Meretr.* IV

p. 287, 20); ainsi que les Septante εἶδεν ἄνδρας ἐζωγραφημένους ἐπὶ τοῦ τοίχου (Ezéchiel, XXIII, 14.): ce qui prouve qu'à cette époque l'usage de peindre des figures sur les parois des édifices existait en Orient comme en Grèce.

Ainsi γράφειν ἐπὶ τοῖχον, ἐπὶ τοίχου, ἐπὶ τοίχῳ, ἐν τοίχῳ, εἰς τοῖχον, κατὰ τοῖχον ou κατὰ τοίχου, sont des locutions exactement synonymes, employées pour dire *peindre* ou *inscrire sur un mur*. Delà, le verbe composé κατατοιχογραφέω τινός, employé par Strabon (XIV. p. 675.) pour dire ἐπὶ τοίχου γράφειν κατά τινος, « écrire sur un mur contre quelqu'un. »

Indépendamment de toutes les preuves de fait, on voit donc, à considérer les mots seulement, que Pausanias n'a pu entendre par γραφαὶ ou γράφειν ἐπὶ τῶν τοίχων autre chose que *picturæ parietum* ou *in pariete pingere*.

Note N *bis*, p. 85. *Sur πίνακες dans le sens de peintures, et sur les livres des anciens où l'on décrivait les objets d'art.*

A l'appui de cette observation sur le sens général de *peintures*, qui a dû être donné à πίνακες dans le titre de ces livres περὶ τῶν πινάκων, on peut dire que Fulgence paraît l'avoir entendu ainsi, lorsque citant Anaximène, un de ceux qui, comme Polémon, Hypsicrate et Antigone (Diog. Laert. VII, 188), avaient écrit περὶ τῶν ἀρχαίων πινάκων, il dit : *Anaximenes qui de picturis antiquis scripsit* (III, 3, p. 107, ed. Munck.), non de *tabulis*. Le mythographe, publié par M. A. Mai, dit de même *in libro quo de picturis antiquis disseruit* (III, 7, 3. p. 198. ed. Bode.); non *tabulis*.

Par le passage de Fulgence, on voit que, dans son ouvrage sur les peintures, Anaximène s'occupait de leur sujet plus que de leur mérite, et donnait l'explication des traits mythologiques qu'ils représentaient. C'est dans le même esprit que Pausanias a composé ses descriptions d'objets d'art. Il les traite plus en mythologue qu'en artiste. On peut croire

que, dans les ouvrages de Polémon, ils étaient considérés sous le même point de vue.

Note N *ter*, p. 97.

M. Leake se prononce formellement sur le genre des peintures de Micon au Théséum; il ne doute pas un moment qu'elles n'aient été murales (*Topographie d'Athènes*, p. 413. trad. allem.).

Dans le cours de l'ouvrage, je n'ai cité l'œuvre posthume (*Nachlass*) de Vœlckel, publié par M. K. O. Müller, que d'après M. Raoul-Rochette et M. G. Hermann, n'ayant pas encore pu me procurer ce livre. Il vient de m'arriver; et je vois que cet habile antiquaire (s. 93) n'hésite pas à appeler les peintures de Micon des *Wandgemœlde* ou peintures murales.

Ainsi, il faut mettre encore ces deux connaisseurs de l'antiquité parmi ceux qui partagent la *méprise* de Winckelmann, et qui *résistent aux lumières de la critique*.

Note O, p. 88. *Sur le verbe* ἐγκροτεῖν.

Le verbe ἐγκροτεῖν se trouve en ce sens dans le passsage de Philostrate : χαλκοῖ πίνακες ἐγκεκρόθηνται τοίχῳ ἑκάσῳ γεγραμμένοι (*Vit. Apoll.*. 11, 20. p. 71.) « des tableaux peints sur » cuivre étaient encastrés dans chaque paroi » ἐγκροτεῖν se dit en effet de ce qu'on *encastre* dans quelque chose, proprement ce qn'on y fait entrer de force en frappant. Césaire désigne la clef d'une voûte par ces mots : λίθος ἐγκεκροτημένος θόλῳ (ap. Lobeck. *in Aglaoph.* p. 1004.). Philostrate, qui a dû prendre cette notion dans les usages de son temps, nous montre par-là que les anciens ont, comme les modernes, peint quelquefois sur des planches de cuivre.

Note P, p. 105. *Sur l'usage de placer les peintures murales à une certaine hauteur.*

On peut encore citer, comme disposition analogue, ce qui se voyait dans les bains de Titus, où les peintures régnaient au-dessus d'un soubassement. Dans une grotte sépulcrale romaine (*Rec. de peint. ant.* pl. XXVI), on voit trois tableaux peints sur une frise, placée au-dessus d'un soubassement incrusté de marbres précieux, et surmontée d'une frise en marbre, c'est exactement la disposition des parois du Théséum. Elle est si naturelle, et son utilité est si évidente, qu'elle a dû se trouver partout où l'on avait intérêt à protéger ces peintures contre la main des indiscrets, ou bien quand on voulait placer des objets le long du soubassement.

M. Hittorff me communique à ce sujet la note suivante :

« A propos de cet espace de 11 pieds de hauteur ménagé au-dessous des peintures et que vous expliquez très-bien, je dois vous faire remarquer que cet usage s'est conservé par tradition dans les églises grecques, où l'on croit qu'il avait pour objet de donner une exposition avantageuse aux peintures en mosaïque, et de préserver d'attouchemens indiscrets les tableaux et les images des saints qui y étaient représentés.

» A la chapelle royale de Palerme, cette espèce de lambris, formé des marbres les plus précieux, avait 13 pieds de hauteur.

» La nef de cette chapelle était un peu plus large que la celle du Théséum; du reste elle était plus haute et beaucoup plus longue que ce temple. »

Note Q, p. 111. *Sur l'époque du temple de Minerve à Platée.*

M. K. O. Muller remarque judicieusement qu'il est

difficile de croire que le temple de *Minerve area* fût élevé avec les dépouilles enlevées à Marathon; il observe aussi avec raison, que les Athéniens ont singulièrement multiplié ces dépouilles, qui ont dû cependant être fort peu de chose en comparaison de celles de la bataille de Platées (*de Phid. vita et operibus*, p. 18, 19); il doute en conséquence que la statue colossale de Phidias ait été faite avec ces dépouilles; ce qui d'ailleurs ne serait pas non plus sans difficulté sous le rapport de la chronologie. M. Fr. Thiersch ne partage pas cette opinion (*Epoch. der bild. Künste.* S. 113-115.). Mais les objections de M. K. O. Müller me paraissent subsister dans toute leur force.

Il y a peut-être moyen de concilier l'assertion de Pausanias avec toutes les vraisemblances; c'est d'admettre 1° que la construction du temple de Minerve Area fut arrêtée et commencée en effet après la bataille de Marathon, au succès de laquelle les Platéens avaient tant contribué; et que les Athéniens devaient leur fournir une partie des moyens d'élever cet édifice à la gloire commune des deux peuples; 2° Que ce furent les dépouilles enlevées plus tard lors de la bataille de Platées qui permirent de donner au temple toute sa magnificence. C'est avec ces dépouilles qu'aurait été faite la statue colossale de Minerve, à une époque qui a pu être fort postérieure à celle de la bataille.

M. H. Meyer trouve que le sujet de ces peintures de Polygnote, Ulysse mettant à mort les prétendans, n'a pas beaucoup de rapport avec la destination d'un temple de Minerve. (*Gesch. der bild. Künste*, II. S. 147.). Il oublie que la victoire d'Ulysse fut en partie l'ouvrage de cette déesse.

Note R, p. 114. *Sur les peintures de Phidias, dans l'Olympium.*

Selon Pline, Phidias s'était livré aussi à la peinture: *cum et Phidiam ipsum initio pictorem fuisse tradatur, olympiumque Athenis ab eo pictum* (XXXV, 8, p. 689). C'est là

un des passages les plus controversés de Pline. Le mot *Olympium* a été l'objet de beaucoup de discussions que M. Jacobs a résumées (dans l'*Amalthea*, II. S. 247, ff. dissertation reproduite dans ses *Vermischt. Schriften*, T. V. S. 499-508.). Le savant critique se prononce pour l'opinion que ce mot désigne le temple de *Jupiter olympien d'Athènes*; et qu'il s'agit de peintures murales (*Wandgemælde*) exécutées dans ce temple par Phidias. M. K. O. Müller est à peu près de cet avis (*de Phid. pit.* p. 8.) ainsi que M. Siebelis dans le t. VIII des *œuvres de Winckelmann*, p. 324), et M. Bœttiger (*Vorrede zur Amalthea*, 2 Bd. S. XXVII) M. Fr. Osann repousse cette opinion. (Note dans la trad. allemande des *Antiquités d'Athènes de Stuart*, t. II. S. 389-395.); il veut que ces *peintures* soient le coloriage des figures des frises et des métopes. M. Rathgeber en dernier lieu remarque avec raison que jamais Pline n'aurait dit d'une pareille opération : *Olympium pictum*, ni donné à Phidias le titre de *pictor*, s'il ne s'était agi, dans son opinion, de véritable peinture. (art. *Olympieion* dans l'*Allgem. Encyclop. von Ersch und Grüber*. III. Serie, 3 Th. p. 193. col. 1.) Il croit fermement que ce sont des peintures exécutées sur les parois de la Cella du temple. C'est, je le pense, la seule solution possible de cette difficulté, si Pline n'a pas fait quelque confusion; ce dont je ne voudrais pas jurer.

Note S, p. 115. *Sur la pierre pôrine.*

Le trait conservé par Hérodote est remarquable, il prouverait, quand on n'aurait pas d'autres preuves tirées des monumens, l'usage des Grecs de recouvrir extérieurement de stuc les édifices; dans un temple dont la partie antérieure était en marbre de Paros, et le reste en *pierre commune*, l'harmonie ne pouvait être établie que par un stuc appliqué sur la pierre, toutes les parties étant revêtues ensuite des mêmes teintes.

Ce trait se rapporte évidemment à l'architecture poly

chrôme, car il ne peut s'expliquer complètement qu'à l'aide de cet usage.

Théophraste (*Lapid.* §. 7.), dit que le *poros* est une pierre de la couleur et de la dureté du marbre de Paros, mais plus léger; ce que Pline a répété (XXXVI, 28, p. 747, 27), et plusieurs ont entendu par là une espèce de marbre, moins beau que le parien. Néanmoins dans les différens passages où le mot πῶρος ou πόρος se rencontre (v. le Lex. de Schneider à ce mot. — Taylor, *Lect. Lysiac.* p. 254 ed. Reisk.) il paraît ne désigner que la *pierre commune*, dont la surface n'est pas susceptible de poli, par opposition au marbre; c'était la pierre que l'on tirait des carrières les plus voisines de l'édifice qu'on voulait bâtir. De ce genre était le *poros* qui avait servi pour le temple de Delphes, et que les Alcméonides avaient tiré de quelque carrière du Parnasse; et celui que Libon employa pour le temple d'Olympie; Pausanias le qualifie de *poros du pays* (V, 10, 3.); les matériaux du temple sont de ce calcaire coquillier, et poreux, Κογχίτης λίθος (Paus. I, 44, 9.) ou Κογχυλιάτης λίθος (Xenoph. *Anab.* III, 4, 10), dont se composent les montagnes voisines. De pareils matériaux ne pouvaient se passer d'un revêtement en stuc, et le stuc tenait parfaitement sur leurs innombrables aspérités.

Le même procédé dût servir à déguiser, dans tous les temples bâtis en pierre du pays, la disparate qui existait dans beaucoup de temples (comme à celui de Bassæ) entre cette pierre et le marbre employé pour les frises et les frontons.

Note T, p. 117. *Sur un passage d'Euripide, relatif au temple de Delphes.*

Dans un chœur de l'Ion, Euripide (v. 186) parle de certaines représentations qui se voyaient à Delphes. D'après l'expression εὐκίονες αὐλαί, M. Bœckh a pensé, avec Musgrave, qu'il s'agit d'un portique (*Græc. Trag. princip.* p. 191), peut-être, selon Musgrave, de celui que les Athéniens firent bâtir à Delphes (Paus. X, 11, 5.) des dépouilles enlevées

à la bataille de Rhium (Ol. 87, 4.). Du reste, M. Bœckh croit qu'il s'agit de figures brodées sur un péplus dédié par les Athéniens à Delphes. M. G. Hermann croit au contraire qu'il est question de peintures ou de statues (*ad Eurip. Ion.* v. 194.). Selon M. K. O. Müller, Euripide a en vue le sujet des *métopes* du temple de Delphes (*de Phid. vit.* p. 28, n. y.) ouvrage de sculpteurs athéniens. M. O. F. Gruppe, dans son curieux et savant ouvrage intitulé *Ariadne* (ou *die tragische Kunst der Griechen*. S. 407), croit aussi qu'il s'agit du temple de Delphes, mais que les sujets étaient sur les murs de l'édifice, soit peintures, soit bas-reliefs.

Le vague des expressions de ce morceau lyrique permet toutes les conjectures. Si le poète a réellement eu le temple de Delphes en vue, et quelques-unes des représentations peintes ou sculptées qui s'y trouvaient, on en conclura que l'édifice fut terminé avant la 89e olympiade (=424); puisque la composition de la tragédie doit être de cette olympiade ou de la précédente (Bœckh, l. l. et G. Hermann, *præfat. ad Ion* p. XXXII) : d'où il résulterait que la sculpture du temple aurait pu être terminée quelques années plus tôt qu'on ne l'a dit dans le texte.

Mais, encore une fois tout cela est fort incertain.

Note U, p. 119. *Sur d'autres peintures qui ont pu être murales.*

Aux peintures d'anciens temples, citées dans le texte, lesquelles se présentent avec le caractère de peintures murales, on peut en ajouter d'autres.

Par exemple, celles des anciens artistes Cléanthe et Arégon, dans le temple de Diane Alphéonie ou Alphéïenne, représentant la prise de Troie, la naissance de Minerve et Diane sur un gryphon, que Strabon a décrites (VIII, p. 345. c.). Démétrius parlait d'une autre de ces peintures représentant Neptune offrant un thon à Jupiter sur le point d'accoucher (Ap. Athen. VIII, 346. c.); l'expression γραφὴ ἀνακτίμενον ne s'oppose point à l'idée de *peinture murale*

Pausanias n'a parlé d'aucune d'elles (VI, 22, 8), soit qu'elles fussent alors détruites ou emportées, soit qu'il les ait passées sous silence, selon son usage.

Celles que Calliphon de Samos avait exécutées dans le temple de Diane à Ephèse, représentant des sujets relatifs à la guerre de Troie (Paus. V, 19, 1—X, 25, 2.), ont pu être du même genre.

Note V, p. 121. *Sur l'auteur de la vie des dix Orateurs.*

Les meilleurs critiques, tels que Jonsius, Taylor, Ruhnken, Wyttenbach, Kiessling, etc., se refusent à croire que cet écrit puisse être de Plutarque. A côté de renseignemens précieux et qui viennent de bonne source, on trouve tant d'erreurs et d'inepties, qu'on ne peut guères, sans calomnier Plutarque, mettre cette rapsodie sur son compte. Récemment, le traducteur allemand d'Andocide, M. A. G. Becker, a voulu prouver le contraire. Je ne connais pas son ouvrage; mais ses principaux argumens sont rappelés par M. Westermann, le dernier éditeur de la *Vie des dix Orateurs* (Plutarchi *Vitæ decem Oratorum*, etc. Quedlinb. et Lips. 1833.) Il soutient de son côté que cet écrit est celui que Lamprias, fils de Plutarque, compte parmi ceux de son père, et qu'il consiste seulement dans les notes et matériaux que Plutarque avait rassemblés pour le composer. (Westerm. *de auctore et auctorit. Vit. dec. orat.*, *p.* 4.) Je trouve deux difficultés à cette opinion: la première, c'est que l'ouvrage étant tout *rédigé et mis en ordre*, n'a nullement le caractère de ces notes mises au bout les unes des autres pour une rédaction ultérieure: si donc les matériaux appartiennent à Plutarque, la rédaction est nécessairement d'un autre; la seconde difficulté, c'est que, dans cette hypothèse même, il faudrait admettre que Plutarque avait pris la peine de recueillir les absurdités, les inepties, les traits d'ignorance dont cet opuscule est rempli; or, l'auteur des Vies parallèles était trop instruit pour charger ses tablettes de tant de sottises.

MM. A. G. Becker et Westermann me paraissent de fort habiles avocats d'une cause perdue.

Note X, p. 122. *Sur le sens de* πίναξ τέλειος.

Le sens de l'adjectif τέλειος dans la phrase (Καὶ ἔστιν αὕτη ἡ καταγωγὴ..... ἐν πίνακι τελείῳ, ὃς ἀνάκειται ἐν Ἐρεχθείῳ γεγραμμένος ὑπὸ Ἰσμηνίου τοῦ χαλκιδέως κ. τ. λ.) est assez difficile à déterminer. Reiske propose de lire πεντελικῷ, correction détestable. La leçon peut rester probablement ; l'impéritie connue et l'époque récente de l'écrivain permettent de croire qu'il a pu prendre ce mot dans un sens détourné de celui qu'un auteur des bons temps lui aurait donné ; et conséquemment celui qu'on adoptera sera toujours soumis à des chances d'incertitude. Facius (*Excerpta*. p. 133.) traduit *in unâ integrâ tabulâ*, *non pluribus tabulis* ; sens qu'adoptent M. Raoul Rochette et M. Sillig (*Catal*. p. 234.). N'ayant pas l'ouvrage de Facius, je ne puis savoir comment il appuie cette interprétation. Il semble avoir pris πίναξ τέλειος dans le sens où Pline dit : *in una tabula sex signa* (XXXV, 40. p. 705. 17), et Quintilien : « *Ideoque artifices*, *etiam cum plura in unam tabulam opera contulerunt*, etc. (VIII. 5. 26. Spalding.). Mais cette interprétation paraît peu compatible avec le sens de τέλειος, tout à fait étranger à l'idée *d'unité*, et qui emporte toujours celle de *perfection* ; car τέλειος désigne proprement une chose *complète* en soi, *à laquelle rien ne manque* pour l'objet auquel elle est destinée, et, par extension, *parfaite*, *excellente* en son genre, absolument comme nous disons *achevé*, *fini*, *accompli* ; ainsi Polybe : τὸν πραγματικὸν τρόπον ὑπέφαινε τέλειον (XXXIV, 5. 5.), et τέλειος ἀνὴρ εἰς τὸν πραγματικόν (IV, 8. 1.) ; Diodore de Sicile τέλειος ἀνὴρ πρὸς ἀρετήν. (*Fragm*. lib. X, t. IV. 57. Bip.) ; Denys d'Halicarnasse : τελειοτάται ἀρεταὶ (*Jud. Thucyd.*, p. 150. Sylb.

« Les vertus les plus accomplies ». Il est donc possible que le compilateur ait donné à πίναξ τέλειος le sens de *tableau achevé*, d'une *exécution parfaite*; et c'est pour cela qu'il aura pris le soin d'indiquer le nom de l'artiste auquel on devait ce *chef-d'œuvre*. M. G. Hermann pense que l'adjectif se rapporte à ce que l'auteur a pris le mot πίναξ dans le sens général de *pictura*, et désigné par là toutes les γραφαί des parois; dans ce cas, πίναξ τέλειος serait une peinture *qui comprend tout le sujet*; c'est-à-dire, toute la famille des Butades. Le lecteur instruit jugera entre ces diverses interprétations, en supposant qu'il ne faille conserver aucun doute sur la leçon du texte.

Note Y et Z, p. 131. *Sur les peintures du temple de Junon à Carthage.*

Ces peintures formaient *sept* sujets principaux, et Virgile a dû se les figurer comme étaient celles qui décoraient les parois de la Cella des temples.

Il est singulier que Heyne, après avoir si bien expliqué ce passage dans ses notes jointes au texte, change d'avis dans son xve *Excursus*, par la raison la plus futile. « Homère, dit-il, » ne parle nulle part de peintures; et en effet, selon Pline, » il paraît que l'art de peindre n'existait pas au temps de la » guerre de Troie. Virgile aurait donc fait un anachronisme, » s'il avait dit que le temps de Carthage contenait des pein- » tures. » On ne conçoit pas qu'un savant aussi versé dans la lecture des poètes anciens ait perdu de vue les nombreuses *prolepses* qu'ils se sont permises, et Virgile, entre autres, comme Heyne lui-même le remarque dans son ive *Excursus* sur le livre vi.

C'est cependant pour sauver cet *anachronisme* qu'il force le sens de tout le passage, et qu'il transforme les *peintures* en *anaglyphes*, en une œuvre de *toreutique*, sans se laisser ébranler par ce vers :

Atque animum pictura pascit inani. (v. 464)

le mot *pictura* pouvant, selon lui, se dire, par élégance poétique, de toute espèce de figures.

On voit, du reste, combien tout cela est forcé.

Note Aa, p. 131. *Sur le peintre Aglaophon.*

J'adopte l'opinion de M. Bœttiger et de M. Sillig, d'après laquelle (dans l'hypothèse où il serait question là d'Aglaophon plutôt que d'Aristophon, frère de Polygnote) cet Aglaophon serait, non pas le père de Polygnote, mais le fils, soit d'Aristophon, soit de Polygnote lui-même. Les observations contraires de Vœlckel (*Nachlass*, S. 114) ne sont guère concluantes. Quant à la contradiction, entre Satyrus, qui nomme *Aglaophon*, et Plutarque, qui nomme *Aristophon*, elle tient sans doute à la ressemblance des deux noms qui ont pu facilement être confondus l'un avec l'autre, et il est impossible maintenant de savoir de quel côté est l'erreur. L'hypothèse de Visconti (*Iconogr. gr.*, t. 1, p. 147, n. 1.), que le tableau était d'Aristophon, ayant travaillé sous les yeux de son père, Aglaophon, ne leverait pas la difficulté. D'après l'époque de plusieurs des grands travaux de Polygnote (v. note Ee.), il est peu probable que son père ait vécu jusqu'après la 91e olymp.; car la victoire d'Alcibiade ne peut être antérieure. (Corsini, *Dissert. agon.*, p. 152.) — Cicéron, en plaçant Aglaophon après Zeuxis (*de Orat.* III, 7.), commet une erreur évidente; et M. Bœttiger ne devait faire aucun fond sur ce passage (*Arch. der Mal.* S. 269), comme l'a remarqué M. Sillig (*Catal. art.*, p. 23). Cicéron n'attachait certainement aucune idée de chronologie à l'ordre de ces noms; M. Sillig en donne pour preuve que l'orateur a mis *Polyclète* après *Myron*, je ne sais dans quel passage. Ce n'est pas du moins celui de la 4e verrine, § 3, le seul où l'orateur parle de ces deux artistes: car il y cite leurs ouvrages, mais sans établir aucun rapport entre l'un et l'autre. Le texte décisif qui montre réellement l'indifférence de Cicéron à cet

égard, se trouve dans le Brutus (c. 18), où l'orateur met Polygnote après Zeuxis, de même que Philostrate (*vit. Apoll. Tyan.* II, 20, p. 71.) C'est à peu près comme Lucien qui nomme Apelle, Zeuxis, Parrhasius (2), puis *Apelle*, *Parrhasius* et *Polygnote*, dans cet ordre où la chronologie n'est nullement observée. (*Imag.* § 23, t. II, p. 483.) Elle l'est exactement au contraire par Dion Chrysostome qui les nomme ainsi : Ἀγλαοφῶν, καὶ Πολύγνωτος καὶ Ζεύξις (*Orat.* XII, p. 207, 6. t. I, p. 396. Reisk.) Ce rhéteur l'a également observée en nommant, au même endroit, dans cet ordre, les sculpteurs Phidias, Alcamène et Polyclète. Origène (*Contra Celsum.* VIII., p. 389.) n'est pas moins exact.

Note Bb, p. 132. *Sur le tableau représentant la victoire d'Alcibiade, à Némée.*

J'ai dit qu'Alcibiade consacra ce tableau *dans un temple*; le texte porte seulement ἀνέθηκε. Visconti (*Iconogr. gr.* I, p. 147.) et Wœlkel (*Nachlass*, s. 116.) pensent que ce tableau est celui que Pausanias a vu encore dans les Propylées. Pausanias parle il est vrai d'une peinture (que j'ai présumé plus haut, p. 109 et 110, être un tableau votif) représentant Alcibiade, et dont il ne dit pas l'auteur. Ce ne peut être le même : il le désigne simplement par ces mots : « Alcibiade; » là sont les signes de la victoire qu'il a remportée à Némée » dans la course des chars ». Mais est-ce bien ce même tableau dont le sujet était *Alcibiade assis sur les genoux de Némée !* ce groupe si remarquable, qui était tout le sujet du tableau, pouvait-il échapper à Pausanias? Pouvait-il séparer Alcibiade de la figure de Némée? Et cette simple indication, *Alcibiade*, n'indique-t'elle pas qu'il sagit d'un tout autre tableau, renfermant ce personnage seul, avec les signes de sa victoire?

Je pense qu'Alcibiade, qui paraît avoir été fort glorieux de son succès à Némée, fit exécuter par divers peintres des tableaux où il était représenté de plusieurs manières et avec

des circonstances différentes, et qu'il dédia dans plusieurs édifices publics, pour répandre davantage son triomphe.

Note Cc, p. 132. *Sur* εἰκὼν γραπτή, *portrait peint.*

Portraits peints, εἰκόνες γραπταί. M. de Kœhler est, je crois, le premier qui ait donné une bonne explication de ces deux mots, dans les *Dorpat. Betr.* 1815, S. 342, 343, et dans ses *remarques sur un ouvrage intitulé les Antiquités du Bosphore Cimmérien*, p. 123, 124. M. Raoul Rochette, dans cet ouvrage, ayant interprété εἰκὼν ἔνοπλος par *statue armée en guerre* (p. 151.), M. de Kœhler a montré que le vrai sens est *portrait exécuté sur un bouclier*, justement l'*imago clypeata* des Romains; il a confirmé cette explication par plusieurs exemples, où l'on trouve εἰκὼν γραπτὴ ἐν ὁπλῳ dans le sens de *portrait peint sur un bouclier*, notion admise et confirmée par M. Bœckh (*Corp. inscr.* n° 1249, et surtout n° 2052, t. II, p. 128, 129). D'autres philologues, M. Osann (*Sylloge inscr.* p. 245—247.), et M. Welcker (*Sylloge inscript.*, p. 161, 162.), sont encore revenus bien inutilement à l'idée que εἰκὼν γραπτὴ signifie un *portrait sculpté et colorié*. M. Raoul Rochette (*sur la peint. murale*, 366, ou 6), adopte avec raison l'opinion de MM. de Kœhler et Bœckh : « ces mots, dit-il, indiquent simplement *un portrait peint*, « et non *une statue coloriée*. » Si je reviens encore sur ce point qu'on pouvait croire établi, c'est que M. G. Hermann l'a encore une fois remis en doute : *non minùs ambiguum quid sit* εἰκὼν γραπτή (*de vet. pict. par.*, p. 7.); et plus bas : *sed per se* εἰκὼν γραπτή *et statua coloribus variata, et picta imago, et cœlata vel sculpta effigies esse potest.* Je crois, au contraire, que ces deux mots n'ont reçu qu'une seule signification.

M. Raoul Rochette remarque que εἰκών signifiant *portrait*,

et γραπτός, *peint*, de la réunion des deux mots il ne peut résulter que l'idée de *portrait peint ;* celle de sculpture, qu'on voudrait y joindre, n'y est nullement comprise. Il est clair, en effet, que εἰκὼν γραπτή est la même chose que εἰκὼν γεγραμμένη qui signifie *une figure peinte* dans Aristophane (*Ran.* 537) ; ou que εἰκὼν γραφῇ εἰκασμένη, *portrait peint* dans Hérodote (II, 182.).

Si le sens de l'expression est clair, seulement à ne prendre que celui des mots qui la composent, il ne l'est pas moins d'après les circonstances où elle est employée par les anciens. Quand Strabon dit d'Anaxénor de Magnésie qu'il lui fut élevé un εἰκὼν γραπτή dans l'Agora, et un εἰκὼν χαλκῆ dans le théâtre (XIV, p. 648); que peut signifier cette opposition ? sinon que le premier était un *portrait peint.* Si εἰκὼν γραπτή eût été, comme εἰκὼν χαλκῆ, une *statue*. mais *embellie de couleurs*, Strabon aurait indiqué la *matière* de cette statue ; car elle devait être de bois, de marbre, enfin d'une substance quelconque revêtue d'une couleur : εἰκὼν γραπτή tout seul ne peut donc être qu'une peinture. La même observation s'applique au passage du faux Plutarque, où il est également question, comme honneur conféré à un particulier, d'un εἰκὼν γραπτή et d'un εἰκὼν χαλκῆ. Elle est plus évidente encore dans l'inscription de Cyme (Caylus, *Rec. d'antiq.*, Pl. LVIII., l. 35, 36.) où il est dit que l'on consacrera à un particulier εἰκόνας γραπτάν τε καὶ χαλκίαν, καὶ μαρμαρίαν καὶ χρυσίαν, *un portrait peint, et trois autres en bronze, en marbre, en or.* Que peut être εἰκὼν γραπτή, sinon *une peinture*, puisque l'on a exprimé la matière des trois autres figures. Cela est de toute évidence.

Certainement si les mots εἰκὼν γραπτή peuvent convenir à un portrait *en relief* colorié, c'est assurément à ces *masques en cire*, coloriés avec le plus grand soin pour imiter la nature, et qui, moulés sur la face des morts, étaient conservés soigneusement par les Romains, et portés aux funérailles. V. Eichstædt *de imag. Roman.* (Petrop. 1806.) En effet,

Pline, après les avoir désignés par les mots *expressi cerâ vultus*, les appelle deux lignes après *imagines pictæ*. Cependant aucun des auteurs grecs qui parlent de figures en cire de ce genre, ne le nomment εἰκόνες γραπταί ou πρόσωπα γραπτά, expressions qui, en grec, ne paraissent *jamais* avoir été appliquées à un ouvrage quelconque de plastique. Dion Cassius dit : εἰκὼν κηρίνη (LVI, 34); ou bien εἴδωλον κήρινον (LXXIV, 4.); Appien ἀνδρείκελον ἐκ κηροῦ πεποιημένον (*Bell. civ.* II, 147.); Hérodien, εἰκὼν κηροῦ πεπλασμένη (IV, 2.); aucun, εἰκὼν γραπτή.

Le doute que M. G. Hermann conserve à cet égard me paraît tenir principalement à un exemple qu'il a cité; mais cet exemple ne peut pas avoir le sens qu'il lui donne.

Dans les dédicaces de ce genre, quand le *portrait peint* était seulement *un tableau* (πίναξ), on n'ajoutait rien après εἰκὼν γραπτή. Seulement, quand la figure était *entière*, comme nous disons, *en pied*, on ajoutait τελεία. Ainsi, ἀναθεῖναι δὲ αὐτοῦ... εἰκόνα... γραπτὴν τελείαν (Inscription dans Walpole, *Travels. in var. Countr.* App.); M. Osann, *Sylloge inscr. p.* 246, a entendu ce mot de *grandeur naturelle*, ce qui se dit en grec ἰσομέτρητος (v. Wyttenb. *ad Eunap.*, p. 322.). Le vrai sens a déjà été donné (*Mus. crit. Cantabr.* VII, 477. 59—G. Hermann *de pict. par.*, p. 8.).

Mais si le portrait était un médaillon peint sur un *bouclier* ou sur toute autre surface ronde imitant cette arme, alors on ajoutait ἐν ὅπλῳ, qui désignait par excellence le *bouclier*, la seule arme dont la forme se prêtât à une représentation de ce genre; et εἰκὼν γραπτή ἐν ὅπλῳ, ou ἐπὶ ὅπλῳ, ou ἐπὶ ὅπλου, expressions synonymes (plus haut, p. 432, suiv.). Quand le bouclier n'était que de bronze, on ne prenait pas la peine de le dire : mais quand la matière était plus précieuse, soit bronze doré, soit plaque d'or, on avait le soin d'en faire mention. Ainsi, dans l'inscription de Cyme, déjà citée, on lit : ὀντεθῆν ἀνατεθηναι, δὲ αὐτῷ καὶ εἰκόνας, γραπτάν τε καὶ

ὁπλῳ ἐγχρύσῳ, pour ἐγχρύσῳ, non ἐν χρυσῷ, comme lit M. Hermann. (La remarque a été faite depuis long-temps par Kœn, sur *Greg. de Corinth.*, p. 607, ed. Schæf.), ἔγχρυσος est un synonyme de ἐπίχρυσος, ou κατάχρυσος. Diod. de Sic. III, 38, a dit ἔγχρυσος πρόσοψις, l'*aspect* de l'or, l'*apparence* d'être doré.) Le sens est : « on lui consacrera » des portraits, *l'un peint sur un bouclier doré*... » Cela nous explique l'exemple qui semble avoir arrêté le savant philologue de Leipzig : *atque quod ex inscriptione apud Walpolium affert Osannus*, καὶ ἐτίμησαν εἰκόνι γραπτῇ ἐπιχρύσῳ, apertum est *non posse de pictura dictum credi*. Mais, au lieu de ἐπιχρύσῳ, on doit probablement lire ἐπὶ χρυσῷ, *un portrait peint sur or* ou *sur fond d'or*; d'ailleurs, avec ἐπιχρύσω, le sens serait le même, *un portrait peint, doré*, c'est-à-dire, *sur un fond doré*. Ce *fond doré* était ménagé autour du portrait peint, qui se détachait comme dans toutes les peintures grecques et italiennes du moyen-âge (plus haut, p. 414).

Ces portraits, *peints* sur une surface ordinairement ronde, étaient en buste : *usque ad pectus ex more pictæ*, comme di Macrobe (*Saturn.* II 3, p. 353. Zeun.), le plus souvent de grandeur naturelle; mais parfois aussi de plus grande proportion, *ingentibus lineamentis*, selon l'expression du même auteur.

Ceux qui se sont refusés à comprendre qu'on exposât des *portraits peints* aux intempéries de l'air, le comprendront maintenant, je l'espère, après mes observations sur les peintures extérieures des tombeaux et des maisons des anciens. Ils admettront sans difficulté que εἰκόνα γραπτὴν ἀναθεῖναι doit s'entendre *uniquement* d'un *portrait peint*, comme l'expression correspondante de Plutarque κἀκείνης εἰκόνα Γραψάμενον ἀναθεῖναι (*in Pomp.* §. 2).

Je crois que M. G. Hermann pouvait non plus ne pas hésiter sur le sens de ce passage d'Empédocle :

Τὴν Κύπριδα, οὐ γὰρ ἐοικότα φῦλα βροτοῖσι
Γραπταῖς τ' ἀγάλμασι λιάσκοντο
(v. 309 Sturz.)

Reiske lisait ῥαπταῖς τε ζώνῃσι ; M. G. Hermann préférerait Γραπταῖς τε ζώνῃσι. Ces deux corrections sont également inutiles. Schweighæuser et M. Welcker ont vu ici, avec toute raison, des *figures peintes*. L'objection : *mirum videatur, picta animalia offerri deæ*, tombe d'elle-même, puisque ζῶα, comme chacun sait, signifie non des *animaux*, mais en général, des *figures*. Il ne s'agit certainement pas de *broderies* : ζῶα Γραπτὰ n'est qu'une expression poétique pour ζωΓραφήματα, en opposition avec ἀΓάλματα. Cette opposition existe dans Aristote... μήτε ἄΓαλμα, μήτε γραφή..... (*Polit.* VII, 15, 8. Cor.); Pausanias... πρὸς δὲ ἀΓάλματι κεκοσμημένα καὶ Γραφαῖς (I, 18... cf. I, 21...), Dius le pythagoricien... καθάπερ ἄΓαλμα ἢ Γραφά (ap. Stob. *Serm.* 64. p. 409, 17) et ailleurs. On offrait à Vénus des *sculptures* et des *peintures*. Voilà, je crois, le sens d'Empédocle.

Ces observations, jointes à celles que j'ai faites sur Γραπτοὶ τύποι, montrent que toutes ces expressions avaient besoin d'être expliquées, puisque les plus habiles philologues hésitent encore sur le sens de Γραπτός, tantôt lui donnant son vrai sens, tantôt lui attachant un sens différent. Il est clair que ce mot emporte toujours l'idée de *peinture*, non pas seulement de *coloriage*; de même que le verbe Γράφω. (V. la note Fff.)

Note Cc *bis*, p. 159. *Si πινάκιον signifie tableau peint, dans Pausanias.*

J'ai dit que Pausanias ne désigne que par le mot γραφή les peintures qu'il décrit. M. G. Hermann, qui a fait de son côté la même observation (*de pict. par.*, p. 17), croit que cet auteur nomme pourtant au moins une fois expressément un *tableau* (*semel tantum diserte* tabulam *nominat*) dans ce passage : ἐν δὲ τῇ στοᾷ τῇ παρὰ τῇ Λεσχῇ μεταξὺ τῶν τύπων πινάκιόν ἐστι ΓεΓραμμένα ἔχον τὰ ἐς τὴν τελετήν (VIII, 37, 2). Mais πινάκιον n'est rien ici qu'une *tablette avec inscription*. Le sens du passage est tel que Sylburge et Clavier l'ont donné : « Il y a entre les deux bas-reliefs

» une *tablette* sur laquelle est écrit tout ce qui a rapport aux » mystères. » Il ne peut être question ici d'un *tableau peint*, et la leçon γεγραμμένον du Ms. de Moscou ne vaut rien. S'il y avait eu entre les bas-reliefs un *tableau* représentant ce qui était relatif aux *mystères*, c'est-à-dire, leurs diverses cérémonies, ce tableau aurait été fort grand, et Pausanias ne l'aurait pas appelé du diminutif πινάκιον : il aurait dit... μεταξὺ τῶν τύπων γραφαὶ εἰσὶν ἔχουσαι (ou γραφή ἐστιν ἔχουσα) τὰ ἐς τὴν τελετήν. Je ne saurais, en aucune façon, partager le doute de ce profond helleniste (... *ut dubitari possit*, *an pictum fuerit*).

Note Cc *ter*, page 161. *Sur les portiques du Roi et de Jupiter.*

Cette disposition des deux portiques, telle que je la conçois, résulte, il me semble, de cette double indication, qu'ils étaient tout près l'un de l'autre, placés parallèlement, et tous deux sur le *Forum*. (cf. Schneider *ad* Vitruv. T. III, p. 311, 313.) L'adverbe ὀπισθέν doit être relatif à la marche du voyageur.

L'idée qu'ils formaient un portique *double* adossé l'un à l'autre (Bœttiger, *Archæolog. der Malerei*, S. 277.) ne me semble pas très-facile à concevoir.

Note Dd, p. 165. *Sur le vaisseau Paralus, peinture de Protogène.*

L'identité du *Paralus*, tableau célèbre dont parle Cicéron, et du tableau de Protogène, cité par Pline, ne laisse aucun doute. Mais comme le mot *Paralus* (ἡ παράλος ναῦς) doit avoir été mis au féminin par Cicéron, il est difficile de croire qu'il n'ait pas écrit *Paralum pictam*. Les copistes, qui n'avaient jamais entendu parler du vaisseau *Paralus*, l'ayant pris pour un homme, n'ont pas manqué de corriger le *solécisme*.

Note Ee, p. 191. *Epoque de l'exécution des peintures de Polygnote dans la Lesché et le Pécile.*

L'existence des vers de Simonide au bas d'une des deux peintures de la Lesché donne une indication chronologique qu'on a eu tort de négliger. Je crois qu'on a placé un peu trop tard l'époque à laquelle Polygnote a peint la Lesché et le Pécile.

D'abord, quant à la *Lesché*, la date qui résulte des vers de Simonide, est décisive. On remarquera qu'il n'y en avait pas à la paroi de gauche. Pourquoi donc Simonide, qui avait mis deux vers élégiaques au bas de *la paroi de droite*, exprimant le sujet qui s'y trouvait représenté, n'avait-il rien mis au bas de la peinture à gauche, et avait-il laissé sans inscription cette autre partie si remarquable à tous égards? Il est certain que Pausanias n'y a rien vu de pareil, car son silence, au cas contraire, serait par trop étrange; recueillant les deux vers de Simonide, ces vestiges précieux de la poésie du vieux poète, comment aurait-il négligé ceux qu'il aurait trouvés à gauche?

Cette anomalie ne peut, ce me semble, être bien expliquée qu'en admettant que la paroi de droite fût peinte la première et avant le départ de Simonide pour la Sicile, départ qui eut lieu, selon les observations de M. Bœckh (*Explic. ad* Pind. T. III, p. 119.), olymp. 75, 4, = 477, après sa dernière victoire à Athènes, à l'âge de 80 ans. (*Marm. Par.*, ep. 54 - cf. Bœckh. *Corp. inscr.* II, p. 320.); car il n'est pas vraisemblable que Simonide, parti si vieux pour la Sicile, où il mourut (en 467), soit revenu dans sa patrie, pour retourner encore une fois dans cette île. Voilà ce qui explique pourquoi la peinture de gauche, exécutée après son départ, et terminée en son absence, n'a pu être honorée d'une inscription pareille.

Ainsi, la 1re partie de la Lesché doit avoir été peinte avant 477, et la seconde après. Cette œuvre a donc été exé-

cutée 10 ou 15 ans avant le Théséum, dont la construction ne put être commencée qu'après la translation des ossemens de Thésée en 469; et les peintures de Polygnote et de Micon n'auront pas été achevées avant 465.

Cette observation sur l'époque des peintures de la Lesché nous donne lieu de revenir sur l'époque qui est assignée aux peintures du Pécile, par M. K. O. Müller (*de Vita Phidiæ*, p. 7.), M. Sillig (*Catal. artif.*, p. 373), et autres savans antiquaires.

M. Müller pense que Polygnote fut amené de Thasos à Athènes par Cimon, lors de la reddition de cette île en 463; et que c'est après cette époque qu'eurent lieu les grands travaux de ce peintre dans les monumens d'Athènes. Cette conjecture, à laquelle ce savant archéologue a subordonné tous les faits relatifs à Polygnote, paraîtra bien peu vraisemblable, d'après ce qui vient d'être dit des peintures de la Lesché. En 463, il y avait déjà au moins 15 ans que Polygnote avait quitté Thasos, et que son talent était si célèbre en Grèce, que les Cnidiens, en 478, l'avaient chargé de peindre leur Lesché à Delphes.

Rien n'autorise réellement à placer aussi tard les peintures du Pécile. Dans le passage de Plutarque (*Cimon*, § 4), dont on s'est appuyé (Bœttiger, *Arch. der Malerei*, S. 275.— Sillig, p. 374), il est dit que Cimon embellit le premier la ville de lieux de réunion; il n'est pas du tout question ni des portiques, ni du Pécile. Si cet édifice et les autres du même genre eussent été dans la pensée de l'écrivain c'est le mot στοαί qu'il aurait employé, non celui de διατριβαί.

On ne peut douter, ce me semble, que le portique *Pisianactios* n'existât avant la bataille de Marathon; car le décret qui ordonnait qu'on le décorerait de peintures représentant cette bataille fut rendu l'année même de la victoire, sous l'archontat de Phénippe (*Anonym. in argum. Orat. Aristid. in Milt.* T. III, p. 531,21. Dind.); fait confirmé par l'orateur Eschine, lorsqu'il dit que Miltiade *demanda*, mais ne put obtenir que son nom y fût inscrit (*C. Ctesiph.*, p. 576. Reisk.); cela suppose que le décret fut en effet rendu

avant 489, année de la mort de Miltiade; mais il ne s'ensuit pas, comme l'a pensé M. K. O Müller, qu'Eschine ait cru qu'on avait peint Miltiade de son vivant; ce serait une erreur très-grave de la part d'un athénien; et cette erreur, il ne l'a pas commise. Eschine n'avait en vue que la teneur même du décret, dont l'exécution ne put avoir lieu tout de suite à cause de l'injustice et de l'inconstance des Athéniens à l'égard de Miltiade. A l'époque où Xercès ravagea la ville d'Athènes, si la bataille de Marathon eût été peinte sur les murs du portique, à coup sûr elle aurait été effacée par les Perses. Ce ne fut donc qu'après le départ de ceux-ci et leur défaite à Platées, que les Athéniens purent reprendre l'exécution du décret; mais, selon toute apparence, elle suivit de très-près cet événement, et je crois que Polygnote put se mettre à l'œuvre dès la fin de 479. C'est le seul moyen d'expliquer une circonstance sur laquelle Lessing a surtout insisté (*Leben des Sophocles* dans les *Verm. Schriften*, T. XIV, S. 367.), et dont on ne peut se rendre compte en plaçant l'exécution des peintures du Pécile après l'an 463. Il s'agit du portrait d'Elpinice, sœur de Cimon. On sait que Polygnote, amoureux de cette femme, avait donné ses traits à Laodice, dans le groupe des Troyennes qui faisait partie d'une des compositions du Pécile (τὸ τῆς Λαοδίκης ποιῆσαι πρόσωπον ἐν εἰκόνι τῆς Ἐλπινίκης. Plut. *in Cim.* § 4.); il fallait donc qu'Elpinice fût encore jeune et belle, pour pouvoir être représentée sous les traits de *la plus belle* des filles de Priam (Hom. *Iliad.* z, 252). M. Sillig (*Catalog. artif.*, p. 373) remarque avec raison que Cimon, donné par Plutarque pour très-jeune (μειράκιον παντάπασι) à la mort de Miltiade en 489, ne pouvait, d'après les diverses circonstances rattachées à cet événement, avoir alors moins de 17 ans; c'est-à-dire, qu'il était né, au plus tard, vers 506. Elpinice, sa sœur de père, était peut-être son aînée; rien ne dit le contraire, en tout cas, elle ne devait être qu'à un an ou deux au plus de distance, puisque Plutarque observe qu'à la mort de son père, elle n'était pas encore mariée (ἔτι κόρης οὔσης καὶ παιδίου), ce qu'il n'a pu dire que d'une fille déjà nubile. Pour

prendre l'hypothèse la plus défavorable, mettons deux ans de différence entre eux, et supposons que Cimon fût l'aîné : alors elle était née vers 504. Or, en 462 ou 461, époque présumée des peintures du Pécile, elle aurait eu 41 à 42 ans; ainsi elle n'était plus *jeune* et Périclès le lui fit assez rudement sentir, lorsqu'à peu près à cette époque, Elpinice, faisant encore la coquette, et ne croyant pas tout-à-fait détruit l'ancien pouvoir de ses charmes, vint auprès de Périclès solliciter en faveur de son frère Cimon. « Tu es vieille, bien » vieille, Elpinice, pour traiter de telles affaires. (Plut. *Cimon*, § 14 — *Pericl.*, § 10.) A cet âge, l'amour de Polygnote pour elle n'est déjà pas fort vraisemblable; mais l'idée de donner ses traits à la figure de la jeune et belle Laodice aurait été souverainement ridicule. C'est là un fait positif, en comparaison duquel de simples conjectures seraient sans valeur. Pour l'expliquer, il faut admettre qu'Elpinice n'avait guère que 24 à 26 ans au plus, lorsque l'amoureux peintre donna ses traits à Laodice, c'est-à-dire que le portique *Pisianactien* dut être peint 15 ou 16 ans avant l'époque qu'on assigne à cette œuvre de Polygnote.

Rien n'empêche non plus de croire que cet artiste eût quelques années de plus que Cimon. Supposons-le seulement plus âgé de quatre ans et né vers 510. A l'époque de la bataille de Marathon, il aurait eu 20 ans; Cimon 16 ou 17; Elpinice 15 ou 16. Alors, tout s'explique.

Polygnote commença le *Pecile* en 479, à l'âge de 31 à 32 ans; Elpinice en avait 26 à 27; à cet âge, elle pouvait être une fort belle Laodice. Il peignit pour rien, *gratuito pinxit*. Mais, comme tous ceux qui travaillent pour l'*amour de Dieu*, il n'en prit qu'à son aise. Il laissa le soin de terminer les tableaux sur ses dessins à Micon et Panænus (peut-être ses disciples) qui, moins avancés que lui, se firent payer leur peine.

En 478-476, Polygnote peignit à Delphes la Lesché des Cnidiens; le Théseum en 467-465, à l'âge de 43 à 45 ans; et le temple de Minerve Aréa de Platees, vers la même époque

Ce sont là les seuls de ses travaux auxquels on peut rattacher quelque indication chronologique ; les autres sont d'une époque inconnue.

Voyons quelle est la valeur des objections qu'on peut opposer à cet arrangement.

1° On dit qu'il peignit dans les *Propylées*, dont la construction ne fut commencée qu'en 436; il n'aurait donc pas eu moins de 76 à 78 ans à cette époque. Cette objection, qui paraît avoir surtout arrêté M. Müller (p. 7, n. 1.), est détruite par l'observation de M. Hermann sur le sens du passage de Pausanias (plus haut, p. 107—207), d'où il résulte qu'on ne voyait aucune peinture de Polygnote aux Propylées. Ainsi rien ne prouve que Polygnote ait vécu au-delà de 440, et ait pris part aux travaux de Périclès.

2° On objecte encore que ce peintre est représenté par Platon comme vivant lorsque l'entretien du Gorgias est censé avoir eu lieu (Müller, l.l.), vers Olymp. 88, 2=427. Cela même accordé, Polygnote n'aurait eu alors que 83 ans; ce qui n'est pas impossible. Mais, dans le passage du Gorgias, rien ne dit que Polygnote vécût encore ; lui et son frère Aristophon sont cités comme exemples de peintres habiles, « et celui qui serait expérimenté dans le même art qu'Aristo- » phon, fils d'Aglaophon et que son frère (Polygnote), quel » nom conviendrait-il que nous lui donnassions? (p. 448.)» Platon les cite comme habiles artistes, sans les donner pour vivans. On sait d'ailleurs qu'il n'y a aucun fond à faire sur les indications chronologiques contenues dans les dialogues de Platon. Les anachronismes y abondent. (V. mon Mémoire sur *les Dialogues Socratiques* dans le *Journal des Savans*, année 1820, p. 678.)

3° La coopération de Panænus et de Micon aux peintures du Pécile ne contredit pas la date qui vient de leur être assignée. J'ai conjecturé que ces deux peintres étaient peut-être des disciples de Polygnote qui travaillèrent d'après ses dessins. Sans parler de Micon, dont l'époque précise ne peut être déterminée, et par conséquent ne fait point difficulté.

Panænus était, selon Pline et Pausanias, le frère, selon Strabon, le neveu de Phidias. Si c'était son frère, il a pu n'avoir qu'un an ou deux de moins. Phidias n'a pu naître plus tard que l'an 597 ou 598, puisqu'en 438, lorsqu'il exécutait la Minerve, il se représenta sous la figure d'un *vieillard chauve;* ce qui suppose au moins une *soixantaine* d'années. Panænus a pu naître vers 595; il aurait eu une vingtaine d'années à l'époque présumée des peintures du Pécile, et environ 57 ans lorsqu'il aida Phidias dans la décoration du temple d'Olympie. Je ne vois plus aucune objection à ces résultats. Il me semble que la date que je viens d'assigner aux peintures de la Lesché et du Pécile concilie tout.

Note Ff, p. 194. *Sur le nom de* Πεισιανάκτειος στοά *que porta d'abord le Pécile.*

C'est avec raison que M. Bœttiger (*Archeol. der Maler.* S. 275.) pense que le portique *Pisianactien* avait pris son nom de son fondateur. L'adjectif Πεισιανάκτειος doit être en effet un dérivé du nom *Pisianax*, Πεισιάναξ, qui était celui ou de l'architecte qui avait bâti le portique, ou du citoyen qui l'avait fait construire à ses frais. Les exemples de noms pareils sont assez nombreux. Ainsi, un portique d'Olympie tirait son nom d'*Agnaptus*, l'architecte qui l'avait construit (Paus. v. 15, 6 — vi, 20, 10.). Il s'appelait donc Ἀγνάπτου, ou Ἀγνάπτειος στοά. Un lieu d'assemblée chez les Eléens se nommait Λαλίχμιος du nom du citoyen, sans doute *Lalichmos*, qui l'avait fait bâtir (id. vi, 24, 8). Un temple d'Esculape était appelé, par la même raison, *Demænetios*... ἔστιν Ἀσκληπιοῦ ναός, ἐπίκλησιν μὲν Δημαίνετος ἀπὸ τοῦ ἱδρυσαμένου (id. vi, 21, 4): il est clair qu'au lieu de Δημαίνετος, il faut lire, ou bien Δημαινέτου, ou bien Δημαινέτιος; leçon que je préfère. On peut encore citer l'agora du Pirée, qui avait pris le nom d'Ἱπποδάμεια, de son architecte *Hippodamus* (Harpocr. v. ἱπποδ. ibiq. Vales.).

Note Ff *bis*, p. 199. *Sur la figure de Cynégire peinte au Pécile.*

C'est dans cette troisième scène de la bataille qu'étaient représentées les actions courageuses de Cynégire et de Callimaque, qui avaient été introduites par Polygnote dans sa vaste composition, au témoignage de plusieurs auteurs anciens, tels que Pline (xxxv, 34, p. 690, 17.), Lucien (*Jov. Trag.* 32. t. II, p. 679.), Himerius (*Orat.* x, 2.); Elien (*Hist. Anim.* VII, 38.). Pausanias n'en dit rien, parce qu'il n'a fait qu'indiquer la scène en général, laissant de côté les épisodes dont elle se composait. Son silence à l'égard de Cynégire et de Callimaque ne devait pas arrêter Wernsdorf (*ad* Himer. p. 565). La statue de Cynégire qui, selon un mot de Démonax (Lucian. *Demon.* 53), avait été élevée au Pécile, est également omise par Pausanias, ce qui ne prouve pas du tout qu'elle n'y fût plus de son temps.

Note Gg, p. 205. *Sur ἐναρμόζειν, dans un passage de Philostrate.*

Ce portique, selon la description du rhéteur, était orné de marbres précieux, mais surtout de tableaux ἤνθει κάλλιστα γραφαῖς, ἐνηρμοσμένων αὐτῇ πινάκων (p. 704 et p. 4, l. 26. ed Jacobs). Le mot ἐνηρμοσμένων pourrait ne s'entendre que de l'arrangement des tableaux, placés avec symétrie au milieu des peintures de décor qui en ornaient les murs. Le verbe ἐναρμόζειν n'emporte que l'idée de disposition métrique, coordonnée avec une autre, et non celle d'encadrement, comme le verbe ἐγκροτεῖν (plus haut. p. 88, 435), dont le sens est précis et déterminé.

Note Hh, p. 231. *Sur la rareté des hypogées dans la Grèce.*

La cause que j'ai assignée à la rareté comparative des hypogées ou tombes creusées dans le flanc des ravins en Grèce est confirmée par les observations que M. Boblaye a faites en diverses parties de cette contrée. Ce savant géologue m'a écrit à ce sujet une lettre qui renferme un trop grand nombre de faits neufs et intéressans pour que je ne la reproduise pas ici.

Monsieur,

« L'opinion que vous m'avez fait l'honneur de me communiquer relativement à la cause de la rareté, dans la Grèce, des tombeaux souterrains, ou plus exactement creusés dans le rocher, est parfaitement conforme aux observations que j'ai faites sur la constitution lithologique de cette contrée.

« Le sol est formé presque partout d'un calcaire très-dur et surtout très-réfractaire à la taille. Sa dureté est un peu plus grande même que celle du calcaire de Châteaulandon, et tandis que l'un se divise avec la plus grande facilité en blocs parallélépipèdes, l'autre éclate en blocs polyédriques irréguliers : c'est là, je crois, la cause première de l'architecture polygonale. Une autre circonstance s'opposait à l'excavation des chambres souterraines dans cette roche, lors même qu'elle était divisée naturellement en couches régulières comme à Messène et dans beaucoup d'autres localités ; c'est sa disposition en couches très-inclinées à l'horizon, et ne présentant ni murs ni toits, comme cela a lieu dans les roches à couches horizontales. Les fissures, joints naturels, sont en effet toujours perpendiculaires au plan des couches. Je ne crois pas avoir vu dans le calcaire qui règne presque exclusivement dans l'Arcadie et dans toutes les montagnes de la Grèce continentale une seule excavation souterraine

faite entièrement de main d'homme. Quelques-unes, dues à la nature, ont été seulement un peu régularisées; aussi, tous les tombeaux que j'ai vus dans l'Arcadie étaient-ils creusés dans le sol meuble et superficiel, et recouverts comme les nôtres. Quelques-uns se distinguaient par leurs formes en tumulus dont la base était revêtue par quelques blocs taillés ou bruts.

« Mais il n'en est plus ainsi quand on descend vers les rivages ou dans les grandes plaines de la Messénie et de la Laconie : une ceinture de dépôts tertiaires a entouré la Grèce et recouvert quelques-unes des îles les moins escarpées. Dans plusieurs endroits, les couches supérieures sont formées d'un calcaire poreux, tendre et cependant assez tenace. C'est la roche que l'on exploite dans le midi de la France et à peu de chose près le calcaire grossier de Paris. Les couches sont régulières et horizontales, le sol qu'elles supportent est précieux par sa fertilité ; aussi est-elle presque partout criblée de tombeaux souterrains dont l'absence, dans la majeure partie de la Grèce, ne peut tenir dès lors qu'à une des causes physiques indiquées.

« Egine et Milo sont les deux lieux les plus connus à cause des nombreux caveaux qui y ont été fouillés ; mais je suis persuadé qu'on en trouverait bien davantage dans l'isthme et aux environs de Corinthe, où les Romains n'ont pas tout fouillé. Les couches calcaires, étant peu épaisses, étaient souvent réservées pour le toit, et les chambres étaient creusées dans les sables. Ce sont ces sables qui, suivant nous, ont dû faire renoncer par leurs éboulemens au canal de l'isthme.

« Presque tous les temples antérieurs à Adrien, et pour Athènes seulement à Périclès, étaient construits avec cette pierre *poros* dont le *conchyliatus lapis* n'était qu'une variété (v. plus haut., p. 439). Ils l'épuisaient en quelque sorte partout où elle existait. J'ai cité les anciennes exploitations d'Egine ; celles de l'isthme sur la route de Cenchrées à Corinthe sont encore plus remarquables ; j'ai décrit au chapitre VII, art. III, p. 350 de la Géologie de la Morée, les

grandes carrières du lieu dit *Spilæa*, près de l'île Elaphonisi, et j'en parle en outre à l'article intitulé *Modifications du sol produites par l'action de l'homme*, p. 372. Presque partout j'ai vu des tombeaux, non pas seulement souterrains, mais creusés dans la roche au voisinage de ces carrières. Les environs d'Asopus et d'un temple d'Esculape situé plus au sud en sont criblés ; il y en a plusieurs dans le flanc de la colline à la porte de Modon.

« La plaine de Sparte montre des cavités taillées dans le flanc des collines, notamment sur la rive gauche de l'Eurotas, au pied du Menelaïum, où l'on trouvera peut-être les tombeaux des Dioscures. Mais tous les cénotaphes mentionnés par Pausanias étaient des espèces de *dolmens* découverts ; cela était sans doute motivé. Il paraît qu'en outre, les environs d'Amycles renferment des tombeaux analogues à ceux de Mycènes ; les collines sablonneuses où ils ont été vus convenaient parfaitement à leur mode de construction.

« A Mycènes, le sol en dehors de l'acropole est formé de couches de poudingues dont quelques-unes seulement ont de la consistance, et donnent une belle pierre de taille ; les autres sont sableuses, humides et incohérentes. Je crois que l'emplacement des tombeaux fut entièrement excavé ; on construisit la voûte, puis on la rechargea de terre, ne laissant que l'entrée de visible.

« J'ai dit qu'il n'y avait pas de tombeaux creusés dans le calcaire secondaire ; mais cette épaisse formation renferme quelques bancs d'un poudingue terreux, d'une exploitation facile, et ils ont été mis à profit pour cet usage, notamment aux environs de Nauplie. J'ai trouvé dans un banc de cette nature qui traverse la montagne de la Palamide les ouvertures de plusieurs tombeaux, et au milieu des éboulemens qui de là tombent sans cesse dans le ravin de Pronia des ossemens humains, des débris d'une poterie très-ancienne, et de petites masses de cuivre entièrement changées en carbonate bleu. En suivant les excavations dans ce banc, on serait arrivé au rivage du port Caratone, où il vient aboutir. Ces

excavations seraient-elles les souterrains cyclopéens mentionnés par Strabon?

« On pourrait croire, d'après Pausanias et Fourmont que des souterrains étaient creusés dans une couche de même nature passant sous la citadelle de Larisse. Ce qui donne quelques caractères de vraisemblance au récit de Fourmont, c'est la mention de coquilles turbinées que j'ai trouvées, en effet, dans la couche de Nauplie, et nulle part ailleurs. »

Note Ii, p. 256. *Sur la disposition des sujets, dans les peintures au tombeau peint par Nicias à Tritéa.*

Ma première idée a été de concevoir les deux scènes décrites par Pausanias, comme liées entre elles dans *un même sujet*; par exemple, le premier groupe formé de la femme et de sa suivante à gauche; le second, du jeune homme et de son esclave à droite, les deux principaux personnages se trouvant au milieu et se donnant la main, comme on le voit sur les bas-reliefs de plusieurs tombeaux grecs ou romains. (Visconti, *Mus. Pie Clémentin.* T. V, p. 130 et pl. XIX, et les exemples qu'il cite.) Mais le pluriel Γραφαί, employé ici par Pausanias, et l'usage constant qu'il fait de ce mot pour exprimer un sujet complet en lui-même, m'ont fait renoncer à cette idée; et je reste convaincu qu'il s'agit de deux scènes distinctes, formant deux sujets à part.

Il semble que le verbe προέστηκε qui indique la position de la suivante, par rapport à la jeune femme, s'oppose à l'idée que les deux scènes fussent liées entre elles. Dans ce dernier cas, la suivante devait être nécessairement derrière sa maîtresse. Si elle était *devant*, l'abritant du parasol, le jeune homme ne pouvait donner la main à celle-ci, comme dans les compositions analogues. La circonstance paraît décisive.

Les deux sujets formaient donc deux peintures (Γραφαί) distinctes; placées soit en regard l'une de l'autre sur la même paroi, soit sur deux parois différentes.

Note Kk, p. 237. *Nicias qualifié par Pausanias de plus habile peintre de son temps.*

Nicias, l'un des plus habiles peintres à l'encaustique, se distinguait par les plus précieuses qualités, la grace des contours, l'éclat et l'harmonie des couleurs. On citait de lui une *Andromède*, un *Bacchus*, une *Diane*, un *Hyacinthe*, une *Io*, une *Calypso*, une *Nécromancie*, une *Némée*, un *Pâris*, un *Ulysse*, un *cheval*, un *chien*. Ces deux derniers tableaux sont peut-être ce qui a fait dire à Pline : *huic quidem adscribuntur quadrupedes*; et *prosperrime canes expressit* (XXXV, 40 n° 28, p. 704. 19). On voit pourtant que ses principaux et plus nombreux tableaux étaient des sujets *purement historiques*, la plupart du genre gracieux. Il me paraît donc bien peu naturel que Pausanias, en parlant de son tombeau, l'ait désigné *comme le meilleur peintre de son temps pour les animaux*. Car c'est ainsi que les traducteurs, éditeurs et commentateurs de Pausanias, ont entendu cette phrase : Νικίας ὁ Νικομήδους ζῶα ἄριστος γράψαι τῶν ἐφ' ἑαυτοῦ (I, 29, 15). Ce serait, il faut en convenir, une étrange façon de caractériser un peintre si éminent dans les principales parties de l'art. Le sentiment si juste de Winckelmann s'y est refusé : il a bien vu que ζῶα ne pouvait ici se prendre dans une signification aussi restreinte, et devait avoir le sens général de *figures* (*Hist. de l'art.* II, 281.); mais il a senti la difficulté plutôt qu'il ne l'a résolue; et sa discussion sur la différence de ζῶα et de ζῴδια est sans résultat; car il est notoire que ces deux mots, dans le sens de *figures*, sont perpétuellement pris comme synonymes. C. Fea et les éditeurs allemands (Winckelm. *Werke*. VI, 2, S. 185, 186) reviennent à tort sur l'idée d'*animaux*. M. H. Meyer (*Gesch. der bild. Künste*, II, 169) nous parle aussi de Nicias, *le plus habile peintre d'animaux*; mais ζῶα ἄριστος γράψαι ne signifie pas plus *le meilleur peintre d'animaux*, que la phrase ζῶα ἀνὴρ ἀγαθὸς πλάσας du même Pausanias, appliquée à l'ancien sculpteur

Bupalus (IV, 30, 6), ne signifie *habile à sculpter des animaux*; celle-ci ne veut dire que *habile sculpteur* (de figures); et l'autre, *le plus habile peintre*. Comment n'a t-on pas vu que Pausanias, constant imitateur d'Hérodote, lui a pris une de ses expressions?

Cet historien, décomposant le verbe ζωγραφεῖν, dit ζῶα γραψάμενος πᾶσαν τὴν ξεῦξιν, pour ζωγραφήσας (IV, 88). — Cf. Eustath. p. 626, 50 et 1608, 11; et c'est bien à tort que M. Schæfer a constaté la leçon (*ad* Dion. Halic. *de comp. verb.* p. 290). Pausanias aura dit de même ζῶα ἄριστος γράψαι, pour ἄριστος ζωγραφῆσαι. C'est encore ainsi que Denys d'Halicarnasse dit οἱ τὰ ζῶα γράφοντες, pour οἱ ζωγράφοι (*de Compos. verb.* p. 290, ed. Schæf.); Platon aussi décompose le mot ζωγράφος, à l'occasion de Zeuxis (*Gorg.* p. 453, D.), et le dernier traducteur en a fait encore un *peintre d'animaux*. Ainsi, dans Pausanias, ζῶα ἄριστος γράψαι τῶνἐφ' ἑαυτοῦ ne signifie rien autre chose que ἄριστος ζωγράφων τῶν ἐφ' ἑαυτοῦ. « Nicias, le *meilleur peintre* de son temps.» Ce sont encore des imitations d'Hérodote que cette locution que Pausanias affectionne: ζῶα γραφῆμε μιμημένα (V, 11, 2 — VI, 25, 4 — VIII, 47, 2 — IX, 26; 35, 6, 7 — etc. — cf. Herodot. II, 78, 86.).

Note LI, p. 240. *Sur la* Némée, *tableau de Nicias apporté d'Asie à Rome.*

Le tombeau, fait par Nicias à Éphèse, nous montre que ce peintre a dû séjourner quelque temps en Asie, et dès lors qu'il a pu y composer d'autres ouvrages. Dans ce nombre était sans doute cette *Némée* que Silanus transporta à Rome, selon Pline: *opera ejus, Nemea* (*advecta ex Asia Romam a Silano*); *item Liber pater*, etc., XXXV, 40, p. 704, 21). M. Raoul-Rochette dit (p. 370 ou 10, n. 1.) « Pline désigne les « *nombreux ouvrages* de Nicias *apportés* d'Asie à Rome, *ad-*

» *vecta ex Asia.* » Mais ces *nombreux ouvrages* se réduisent à la *Némée* toute seule. Le savant archéologue a cru que *advecta* se rapporte à *opera*, tandis que le participe ne se rapporte évidemment qu'à *Nemea*; les autres tableaux sont en dehors de la parenthèse.

Cette *Némée* était peut-être un tableau votif commandé à Nicias par quelque vainqueur aux jeux Néméens, comme ceux qu'Alcibiade avait fait faire à l'occasion de sa victoire. (Plus haut, p. 109, 110, 445, 446.)

Note LI *bis*, p. 242. *Sur les tombeaux des Sicyoniens.*

Depuis que cet endroit du texte est imprimé, j'ai vu que M. Donaldson a entendu de même le passage de Pausanias, à l'occasion d'un curieux fragment d'architecture trouvé dans l'hiéron d'Épidaure (*Antiquities of Athens*, etc., *delin. et illustr. by C. S. Cockerell, W. Kinnaird, T. L. Donaldson*, etc. Lond. 1830, p. 46.). Ce fragment consiste dans un petit fronton avec sa corniche, d'un seul morceau de marbre. Cet habile architecte suppose dans sa restitution, que ce fronton reposait sur deux colonnes élevées sur un petit soubassement (Pl. 11, fig. 4.); et il croit que c'est un tombeau élevé par quelque Sicyonien dans l'enceinte de l'hiéron d'Esculape.

Que ce genre de construction fût admis aussi pour des édicules tant sacrés que funéraires, cela est prouvé par le tombeau d'Oxylus que l'on prenait pour un temple. M. Raoul Rochette (*Mon. inéd.* p. 375) cite fort à propos une médaille de Sicyone, où un édifice du même genre est représenté, et qui, à en juger par les deux cyprès à droite et à gauche, doit être, comme il le pense, un monument funéraire. C'est dans un édicule de cette espèce que l'on plaça le corps de Pertinax, lors de ses funérailles; puisque Dion Cassius l'appelle οἴκημα ἄτοιχον περίστυλον (LXXIV, 4.).

Un petit édifice de la forme du monument de Lysicrate, mais sans murs, surmonté d'acrotères et au milieu d'un mé-

daillon en bas-relief, et qui paraît bien être un petit temple, se voit dans une des vignettes remarquables qui ornent le beau manuscrit grec numéro 139 de la Bibliothèque royale, contenant des commentaires sur les psaumes. Ce manuscrit du Xe siècle vient de Constantinople; ses peintures paraissent être des copies de celles qui existaient dans cette ville, au IVe ou Ve siècle : les faits de l'Histoire Sainte y sont représentés avec un singulier mélange d'idées grecques et païennes.

Sur la peinture dont je parle, qui est la troisième, le petit monument circulaire a sa corniche et ses acrotères dorées; les trois zônes de l'entablement sont, la première verte, la deuxième rouge et la troisième bleue; les chapiteaux sont dorés, et le fût des colonnes vert. C'est un édifice *polychrôme* s'il en fut jamais.

Note Mm, p. 245. *Sur le sujet de la peinture décrite dans l'épigramme de Persès.*

Autant que l'on peut comprendre la disposition du sujet, la mère soutenait la tête de sa fille expirante. A côté, le père s'abandonnait à sa douleur. Sa figure n'était pas liée à l'autre groupe. C'est ce que font entendre les mots οὐκ απάνευθε πατήρ: ainsi δεξιτερᾷ κεφαλὴν ἐπεμάξατο ne peut s'entendre de la tête de sa fille; c'est sa propre tête qu'il pressait et frappait de désespoir. M. F. Jacobs l'a bien senti lorsqu'en disant (*ad Anthol. Pal.* p. 407)... *Patris caput sibi dextra pulsantis*, il a réformé sa première interprétation *Aristoteles... filiæ caput tenens* (*ad Anthol.*, t. VIII, p. 13).

Note Nn, p. 248. *Sur les verbes* χαράττω, ἀπομάττω, ἐκμάττω, *appliqués à des peintures.*

Les exemples de cette métonymie sont fréquens. A ceux que j'ai cités dans le texte on pourrait en ajouter bien d'autres

Ainsi saint Grégoire de Nazianze : ζωγράφος ἔστιν ἄριστος, ὃς ἐν πινάκεσσι χαράξει (*Carmen* x, v. 1.); Astérius : πᾶσαν τὴν ἱστορίαν ἐν σινδόνι χαράξας (*in Euphem. martyr. ap.* Combef. *Patr. Bibl. nov. auctarium*, T. I, col. 209, b.); saint Basile : οἱ ζωγράφοι τοῖς πίναξιν ἐγχαράττοντες (*ap.* saint Jean Damasc. *de imag.* ap. Combefis. II, p. 672. D. 677 E.) etc.

La même métonymie a lieu également pour ἀπομάττω et ἐκμάττω, et ἀπομάττομαι verbes qui, de même que les substantifs ἔκμαγμα, ἀπόμαγμα, se disent principalement des images en relief ou des monumens. Léonidas de Tarente a dit de la Vénus d'Apelle : οὐ γραπτὸν, ἀλλ' ἔμψυχον ἐξεμάξατο (*Anal.* I, 231 — *Anth. Planud.* IV, n. 182). Jean Barbucallus : ζωγράφε, τὰν μορφὰν ἀπομάξας (*Anth. Pal.* IX, n. 594). S. Jean Chrysostome: ἀπομάξησθε τὴν εὐμορφίαν (T. IV. p. 772). Plutarque parlant de l'éponge qui, par hasard, figura si bien l'écume du cheval, employe le mot ἐναπομάττειν (*de Fortun.* p. 99—VI, p. 374, Reisk.).

La même remarque s'applique aux verbes ἀναλυποῦν, διατυποῦν etc., v. Fr. Jacobs *ad.* Philostrat. *Imag.* p. 495, 496, —G. J. Bekker, *Specimen observ. in* Philostr. p. 97, 98. Zell, dans Creuzer, *Meletem.* II, p. 79, etc.

Note Oo, p. 264. *Sur le sens de* Megalographia.

On a généralement entendu le mot *Megalographia* de la peinture d'objets en grand, tels que seraient des figures d'hommes ou d'animaux, grands comme nature ou au-dessus. On a rapproché cette expression d'un passage de Platon : οὔκουν ὅσοι γε τῶν μεγάλων πού τι πλάττουσιν ἔργων, ἢ γράφουσιν (*Sophist.* p. 235. E, ou p. 41. ed. Fisch.). C'est l'opinion de Schneider (*Wœrterb.* v. Μεγαλ.). C'est celle de M. G. Hermann (*de vet. par. pict.* p. 4).

Toutefois, en suivant l'ordre des idées de Vitruve dans le passage cité, on voit que le mot *Megalographia* n'est pas

ici en opposition avec un autre genre de peinture où les objets seraient représentés en petit; il l'est au contraire avec la peinture de paysages, d'architecture, ou d'autres sujets qui devaient occuper un grand espace. Dès lors l'idée de *grandeur* contenue dans le mot doit se rapporter, non pas à la dimension des *figures*, mais à la nature des *sujets*, et signifier *la grande peinture*, c'est-à-dire la *peinture historique*, la *noble peinture* (*nobilis pictura*) comme dit Pline; et que Vitruve explique lui-même en disant, *nonnullis locis*, etc. (Plus haut, p. 264, n. 1).

C'est ainsi que *Rhopographïa* ou *Rhyparographia* (ῥωπογραφία ou ῥυπαρογραφία), signifie, non la peinture d'objets *petits en dimension*, mais celle de *sujets vulgaires*, sans importance, sans intérêt, tels que paysage, arbres, animaux, ustensiles, et objets de nature morte (Salmas. ad. Spart. p. 220); par conséquent, ce mot est pris dans un sens tout opposé à celui de *Megalographia*, opinion que Saumaise a déjà admise : ῥωπογραφίᾳ *opponitur* μεγαλογραφία. *Megalographia* est donc proprement la *peinture historique* : *quæ in rebus magnis et nobilibus exequendis versatur, ut sunt deorum simulacra, heroes, bellorum historiæ* etc. (l. l.)

Note Oo *bis*, p. 265. *Sur les* topia ou topiaria opera; *sur le* topiorum pictor, *appelé aussi* τοπιογράφος.

Je dis que les *anciens* dont parle Vitruve doivent être les *Grecs*, tant ceux qui ont travaillé dans leur pays, que ceux qui vinrent exercer leur art en Italie; et qui ont dû y décorer les maisons comme ils avaient l'habitude de le faire chez eux.

Ceci nous conduit à corriger une leçon corrompue dans un passage des nouveaux fragmens du Diodore. Cet auteur dit que Ptolémée Philométor, forcé de quitter l'É-

gypte, (Ann. 158 a. c.) vint se réfugier à Rome en fort triste équipage, et chercha la demeure d'un certain Démétrius *topographe* (... τὸ κατάλυμα τὸ Δημητρίου τοῦ τοπογράφου *Excerpt. e libro* xxx, t. II, p. 84. *Excerpt. vatic.* ed. Maio). Valère Maxime, qui raconte le même fait, désigne ce personnage par les mots *Alexandrinus pictor* (*ac se in hospitium Alexandrini pictoris contulerat.* Val. Max. v, 1, 1). Il est donc bien vraisemblable que la leçon τοπογράφος est fausse; car il n'y avait rien de commun entre un *peintre*, et ce que les anciens appelaient un *topographe*, mot qui désignait un écrivain *géographe*, décrivant les détails d'une contrée. Pour faire de ce *topographe* un *peintre*, je lis, avec l'addition d'une seule lettre, τοπιογράφος. Tout le monde sait en effet que les latins appelaient *topium* (*per topia, cœteraque quæ... ab rerum natura procreata* Vitr. VII, 5, 1), et *topiarium opus*, ces peintures de bosquets et de paysages dont on ornait les parois des maisons, ce que Vitruve a décrit dans le passage cité plus haut (p. 263); personne ne doute que ce ne soient des mots grecs dérivés de τοπεῖον selon les uns, de τόπος selon d'autres. Quoique aucun auteur grec, entre ceux que nous avons, ne nous ait conservé ce nom (et c'est le cas de bien d'autres noms grecs dans Vitruve), on ne peut douter qu'il n'y existât; τοπειογράφος ou τοπιογράφος sera donc la dénomination propre au peintre (*topiorum pictor*) de ce genre de décoration que Vitruve a décrit comme étant pratiqué par les *anciens* et τοπιογραφία, sera le nom de ce genre de peinture. Nous voyons par là que cet art, dans le VIe siècle de Rome, était exercé en cette ville principalement par des Grecs; ce qui d'ailleurs est tout à fait conforme à la vraisemblance.

Un passage de l'ancien poète Nævius, conservé par Festus (voce *Penem*, p. 334, Dacier — 204. Lindemann), fait encore mention d'un autre peintre grec, Théodote, qui était venu travailler à Rome. Les Fabius Pictor et les Pacuvius étaient de rares exceptions.

Note Pp, p. 277. *Sur le passage de Plutarque relatif aux diverses classes d'artistes employées par Périclès.*

J'ai dit, dans le texte, qu'au nombre des artistes employés par Périclès, il y avait des peintres, ζωγράφοι. Ceci tient à ma manière de lire le passage de Plutarque, l'un des plus controversés entre ceux qui concernent les arts. Je vais rappeler ici l'explication que j'en ai donnée dès 1820 dans la nouvelle édition de Rollin (T. III, p. 256), et que j'ai reproduite en 1830 dans le Journal des Savans (p. 504), sans le discuter avec l'étendue qu'il exige.

Après avoir dit que les matières employées pour ces édifices furent le marbre, l'ivoire, l'or, l'ébène et le cyprès, Plutarque ajoute que les ouvriers ou artistes employés à les mettre en œuvre furent : τέκτονες, πλασταὶ, χαλκοτύποι, λιθουργοὶ, βαφεῖς, χρυσοῦ, μαλακτῆρες, ἐλέφαντος, ζωγράφοι, ποικιλταὶ, τορευταί (*in Pericle*, § 12). La difficulté du passage consiste dans les mots βαφεῖς, χρυσοῦ, μαλακτῆρες, ἐλέφαντος, ζωγράφοι. Le premier mot βαφεῖς a été entendu des βαφεῖς λίθων, *gens qui peignent ou teignent les pierres* : c'est l'avis de M. Welcker (*Sylloge*, p. 163), suivi par M. Raoul Rochette (Mém. sur la peint. sur mur, p. 364 ou 4, n. 2) ; cette opinion ne peut être admise. Le passage de Plutarque (plus haut, p. 399) qu'on cite à l'appui est inapplicable ; car dans ἀγαλμάτων... χρυσωταὶ καὶ βαφεῖς, le mot βαφεῖς a pour complément ἀγαλμάτων ; dans le passage qui nous occupe, au contraire, ce mot est sans complément. Or, βαφεῖς, employé d'une manière absolue, ne peut signifier que *teinturiers*, et non désigner les ouvriers ou artistes qui *peignent* ou *teignent les statues*. Mais ce n'est pas la seule difficulté. Si vous séparez βαφεῖς de χρυσοῦ, ce dernier mot devient complément de μαλακτῆρες : mais quelle peut être cette opération

métallurgique à laquelle ces *amollisseurs d'or* devaient leur nom? Enfin μαλακτῆρες dépendant de χρυσοῦ, le mot ἐλέφαντος ne peut rester seul et doit dépendre de ζωγράφοι. Mais que seront ces *peintres d'ivoire*? Nous savons bien que les anciens exécutaient une sorte de *miniature sur l'ivoire* (plus haut, p. 381); mais comment un si petit genre, un genre si borné pouvait-il tenir une place dans les grands travaux de Périclès, où l'ivoire était employé surtout pour les ouvrages en statuaire chryséléphantine, dans lesquels cette substance n'était pas revêtue de couleur? M. Raoul-Rochette (*Annal. de l'Instit. archéolog*, T. V. p. 196), pour soutenir la liaison des deux mots ἐλέφαντος ζωγράφοι, a dit: « On ne peut » défendre cette séparation des deux mots, par la raison *qu'on* » *ne peignait pas l'ivoire. On peignait aussi sur ivoire*, ce qui » résulterait, à défaut de témoignages positifs, des grands tra- » vaux de l'art grec en fait de statuaire chryséléphantine. » Je ne puis comprendre cette proposition. La *peinture sur ivoire* n'a rien à faire avec la *statuaire chryséléphantine*, et il n'y a rien à conclure de l'une à l'autre. Dans les *statues en or et ivoire*, cette dernière substance ne devait pas être coloriée. On se serait gardé de peindre ce *nitidum ebur*, dont la teinte chaude et harmonieuse se mariait si bien avec celle de l'or. C'est se méprendre étrangement sur le caractère de ce genre de sculpture que de le regarder comme une preuve de l'usage de *peindre l'ivoire*. Sans doute on peut admettre que l'ivoire était, en certains cas, revêtu d'un enduit dont l'objet pouvait être d'empêcher cette matière de jaunir, notion qui semble indiquée dans ces vers d'Ovide : « *Aut quod longis* » *flavescere possit ab annis Mœonis Assyrium femina* » *tinxit ebur* (*Amor.* II, 5, 39, 40.), qui sont une imitation d'Homère (*Iliad.* Δ. 141). Mais cela ne prouve pas plus qu'on *peignait sur l'ivoire* que les teintes diverses dont on colorait les statues de marbre et de bronze ne prouvent qu'on *peignait* sur le marbre ou le bronze. Il y a dans cette opinion du docte antiquaire une grande confusion d'idées.

Déjà Reiske avait proposé de lire χρυσοῦ μαλακτῆρες καὶ

ἐλέφαντος. Cette leçon, approuvée par Facius (*Excerpta*, p. 9.), et par M. K. O Müller (*Handb*, § 113, 1) ne remédie pas beaucoup à la difficulté. L'explication que Reiske donne de ces mots, selon lui, les *batteurs d'or*; et ceux qui coupaient l'ivoire en petites lames, n'est guère admissible; μαλακτής et μαλάσσειν présentent une autre idée; nous savons que l'opération d'*amollir* l'ivoire était essentielle à la statuaire chrysélephantine, opération qui se disait précisément μαλάσσειν ἐλέφαντα, *ebur emolliri* (Schneider zu *Eclog. phys.*, p. 16. Ruhkopf *ad* Senec. *epist.* 190, 32). Dès lors la jonction de μαλακτῆρες avec ἐλέφαντος est forcée, et χρυσοῦ doit dépendre de βαφεῖς; il n'y a donc qu'à déplacer une virgule, et lire βαφεῖς χρυσοῦ, μαλακτῆρες ἐλέφαντος, ζωγράφοι. Les βαφεῖς χρυσοῦ seront les *tinctores auri* : l'opération désignée par les mots βάπτειν χρυσόν sera analogue à celle que Pline a désignée par *tingere argentum*, et se rapportera aux procédés employés pour faire *l'or de couleur* indispensable dans la toreutique. Ainsi les βαφεῖς χρυσοῦ et les μαλακτῆρες ἐλέφαντος étaient les ouvriers qui travaillaient, pour le statuaire *chrysélephantin*, à préparer les deux principales matières qu'il avait à mettre en œuvre.

Les ζωγράφοι étaient ceux que l'on chargea des peintures qui devaient orner les édifices bâtis par les ordres de Périclès. Il était impossible qu'un ordre d'artistes si nécessaires fût omis dans cette énumération. C'est une autre raison, à l'appui des autres, qui empêche encore de joindre ἐλέφαντος avec ζωγράφοι.

Vœlkel, qui persiste à réunir ces deux mots, s'appuie sur ce que Plutarque ayant désigné déjà les peintres par le mot γραφεῖς, on ne voit pas ce que viendrait faire ici le mot ζωγράφοι (*Nachlass*. S. 92. *Anmerk.* 9). A cela, il n'y a qu'un mot à répondre, c'est que γραφεῖς n'est pas dans la phrase de Plutarque.

Note Qq, p. 298. *Erreur sur un passage de Quintilien.*

Si je rappelle une difficulté qu'a élevée M. H. Meyer dans une note de l'édition de Winckelmann, c'est afin qu'on ne pense pas à me l'opposer. Selon cet éditeur : « Parrhasius » a dû vivre extrêmement vieux, s'il faut regarder *comme* » *exact* le renseignement que donne Quintilien, d'après » lequel ce peintre aurait vécu jusqu'*aux temps des succes-* » *seurs d'Alexandre* (Winckelm. *Werke*, VI, 2. S. 173). » Ce savant éditeur a fait là une grande inadvertance. Quintilien ne dit rien de pareil. Son texte porte : *Floruit autem circa Philippum et usque ad successores Alexandri pictura præcipue, sed diversis virtutibus* (XII, 10, 6). Ce n'est pas *Parrhasius*, mais *pictura* qui est le sujet de *floruit*. Le sens est : « La peinture fut principalement florissante vers l'é- » poque de Philippe, et jusqu'aux successeurs d'Alexandre; » elle se distingua par des qualités diverses. » Il ne s'agit point de Parrhasius.

Note Qq *bis*, p. 304. *Sur* ποικίλος, καταποικίλλειν, *appliqués à la peinture locale.*

L'adjectif ποικίλος se dit de toute espèce de variété de couleur inhérente à une substance, ou qui lui est immédiatement appliquée. De là vient que les mots ποικίλος, ποικιλίαι, n'ont pu être employés pour une décoration au moyen de tableaux attachés au mur plus haut (p. 304.) Ainsi le nom seul de ποικίλη ϛοά donne l'idée d'un édifice dont les *murs* sont peints, non couverts de tableaux. De même, les verbes ποικίλλειν et καταποικίλλειν. On a déjà vu (p. 392) l'expression de Callixène καὶ πᾶς τόπος αὐτῆς κηροϊ ραφίᾳ καϊεπεποίκιλτο, qui s'applique à la peinture des parois dans un vaisseau. On peut y joindre ce passage de l'Euthyphron

(§. 6. Fisch.) « Tu crois sérieusement qu'il existe entre les » dieux, ces guerres, ces haines terribles, ces combats, tout » ce que racontent les poètes, ce que les *bons* peintres nous » peignent dans les..... temples..... » Οἷα λέγεται ὑπὸ τῶν ποιητῶν, καὶ ὑπὸ τῶν ἀγαθῶν γραφέων τά τε ἄλλα ἱερὰ ἡμῖν καταπεποίκιλται... Il s'agit de ces sujets mythologiques peints sur les *murs* des temples, καταπεποικιλμένα; car le mot ne peut avoir ici un autre sens. Ce passage montre à la fois, que ce genre de peinture était *généralement appliqué aux temples, et qu'il était exécuté par de bons peintres*; c'est-à-dire qu'il résume toute notre opinion sur les peintures murales dans les édifices sacrés.

Note Rr, p. 307. *Sur l'action de Diogène dans une maison ornée de peintures et de mosaïques.*

Ce trait est aussi rapporté par Diogène de Laerte, avec moins de détails, mais d'une manière tout à fait semblable au fond, dans la vie de Diogène (VI, 32), où il dit que le trait était attribué par quelques-uns à Aristippe. En effet, il l'a raconté aussi dans la vie de ce philosophe (II, 75); mais cette grossièreté convient mieux au Cynique qu'au délicat Aristippe. Le fabricateur des lettres de Diogène n'a eu garde d'oublier une si belle preuve de politesse et d'urbanité; il la rapporte en ces termes : « Un jour, je me rendis chez un » jeune homme des plus riches. On me place dans une » chambre tellement ornée de *toutes parts de peintures et* » *d'or* (ἔν τινι ἀνδρῶνι πάντα κεκαλλωπισμένῳ γραφαῖς τε » καὶ χρυσῷ), qu'il n'y avait pas d'endroit où l'on pût cra- » cher. Quelque chose m'étant venu à la gorge, je toussai, » et regardant de tous côtés, sans trouver de place où je » pusse cracher, je crachai sur le visage du jeune homme » lui-même. Comme il me faisait des reproches : Eh quoi! » lui dis je..., tu m'accuses au lieu de t'accuser, toi, qui.

» n'ayant décoré que les murs et le pavé de cet appartement » (τοὺς μὲν τοίχους καὶ τὰ ἐδάφη), es resté seul sans parure, » et te trouves l'unique place sur laquelle on puisse cracher.» Trad. de M. Boissonade, dans les *Notices des Mss.* T. X, p. 260, 261.) Ni cet auteur dont l'époque est inconnue, ni Diogène de Laerte (II, 75), n'ont oublié *les pavés* à compartimens que Galien a décrits avec plus de précision; tous ces récits semblent émaner d'une même source.

Note Ss, p. 310. *Sur le pavé colorié, trouvé à Sélinonte.*

Comme le stuc colorié que M. Hittorff a trouvé à Sélinonte ne s'était conservé que dans un des angles du Posticum, rien ne s'opposerait même à ce que les lignes et les traces de couleurs existantes eussent formé un encadrement, occupé au centre par des figures peintes; c'est-à-dire qu'il y eût eu le même arrangement qu'au temple d'Olympie, où un encadrement formé par des méandres et des palmettes entoure le triton.

Note Tt, p. 312. *Correction d'un passage de Callixène.*

Ce texte de Callixène est fortement altéré: ἄντρον κατεσκεύαστο οὗ χρῶμα μὲν ἦν ἔχον τὴν πετροποιΐαν ἐκ λίθων ἀληθινῶν καὶ χρυσοῦ δεδημιουργημένον. Les éditeurs ont essayé de le corriger, en lisant χῶμα ou κοίλωμα au lieu de χρῶμα, et ἰνδικῶν au lieu de ἀληθινῶν; enfin πετροποιΐα qui est un ἅπαξ λεγόμενον, a beaucoup embarrassé. Je propose de lire avec peu de changement: ἄντρον..... οὗ χρῶμα μὲν ἔχον, (ἀλλὰ) πετροποιΐαν ἐκ λ. ἀ. κ. χ. δεδημιουργημένην. C'était un *antre*, une *grotte*, dont le fond en cailloutage n'était pas exprimé simplement en peinture, mais fait avec de l'or et des *pierres*

véritables. Voilà, je pense, la signification des mots λίθοι ἀληθινοί qui ont causé tant de peine aux commentateurs.

Note Uu, p. 312. *Correction d'un passage de Moschion.*

Le texte de Moschion porte : ταῦτα δὲ πάντα δάπεδον εἶχεν ἐν ἀβακίσκοις συγκείμενον ἐκ παντοίων λίθων, ἐν οἷς κ. τ. λ. Une légère altération détruit le sens du passsage : συγκείμενον se trouve avoir pour complément les mots ἐν ἀβακίσκοις. Ce qui ne peut être ; le vrai complément du participe doit être ἐκ παντ. λ. (V. p. 307 le passage de Galien) ; ἐν indique ici en quoi la chose consiste, comme dans la version de Tobie : οἱ προμαχῶνες ἐν χρυσίῳ καθαρῷ, αἱ πλατεῖαι.. ἐν βηρύλλῳ καὶ ἄνθρακι (XIII, 15, 17. cf. Sauppe *in* Xenoph. *Apomnem.* III, 9, 1.). Le pavé contenait donc des *petits abaques* ou cadres à sujets, *formés* de la réunion de toutes sortes de pierres, ἐν ἀβακίσκοις συγκειμένοις ἐκ, car c'est ainsi qu'on doit lire. Il faut comprendre que le pavé était formé de plaques de marbre, ou de dessins d'ornemens au milieu desquels étaient placés symétriquement des *cadres* à figures en mosaïque. L'*abaque* ou *abacisque* en mosaïque répond à l'*emblema* des Latins ; *emblema aut lithostroton* (Varr. R. R. III, 2, 4); *emblema vermiculatum* (Lucilius ap Cic. *Orat.* III, 43; *Brut.* 79. Plin. XXXVI, 25). C'est dans le même sens que Pline a employé le mot *parvula crusta*, à propos des pavés en mosaïque du temple de la Fortune à Préneste (XXXVI, 64 p. 757, 14).

Note Vv, p. 321. *Sur* κουράς *et* ἐγκουράς.

La première de ces gloses porte (col. 331) : ἡ ἐν τοῖς ὀροφήμασι (lis. ὀρόφωμασι) γραφή, ὀροφικὸς πίναξ· παρὰ δὲ Αἰσχύλῳ ἐν Μυρμίδοσιν ἀμφιβάλλει (lis. ἀμφιβάλλεται. Toup.

III, 544) ἐγκουράδι ἔστι· δὲ ἐγκουρὰς, ὀροφικὸς πίναξ. Contre l'opinion de Saumaise, je crois que ἀμφιβάλλει ou plutôt ἀμφιβάλλεται signifie, non que le sens est douteux, mais que la leçon est incertaine, c'est-à dire qu'on ne sait s'il faut lire ἐγκουράδι ou ἐν κουράδι. C'est pourquoi Hésychius ajoute : ἔστι δὲ ἐγκουρὰς, ὀροφικὸς πίναξ, « car ἐγκουράς est un tableau « de plafond. »

Comme nous n'avons plus la pièce d'Eschyle, nous ne pouvons savoir quelle est la leçon du poète. Le même article, tiré également peut-être de Diogénianus, se retrouve au mot ἐγκουράδες (col. 1072), exprimé en ces termes : Ἐγκουράδες. τὰ ἐν προσώπῳ στίγματα· καὶ ἐν ταῖς ὀροφαῖς γραφικοὶ προσώπων πίνακες· ἔστι γὰρ Κουρὰς ἡ κορυφὴ, καὶ ὁ γραπτὸς πίναξ· ἐγκουρὰς δὲ, ὁ γεγραμμένος πίναξ. Αἴσχυλος, Μυρμιδόσιν. Ici le lexicographe se prononce pour la leçon ἐγκουράς dans Eschyle.

On voit pas ces diverses gloses que les mots κουράς et ἐγκουράς signifiaient deux choses distinctes.

1° *Tableaux de plafonds*, placés dans les φατνώματα ou caissons; soit que le mot ait même origine que κορύς, κορυφή, comme paraît l'avoir pensé le lexicographe, puisqu'il donne à κουράς la signification de κορυφή, soit plutôt, comme je le pense, qu'il vienne de κουρά et κείρω, et se rapporte à leur forme et à leur emploi. Ce doit être ce genre de tableaux que Pollux (x, 84) désigne par πίναξ ποικίλος ἀπ' ὀροφῆς (f. ἐπ' ὀροφῆς). D'après les deux gloses, ce sens était donné à ce mot dans la pièce perdue d'Eschyle. M. Osann rejette l'interprétation du lexicographe (*Sylloge inscr.*, p. 245). Mais qu'en sait-il? et qui lui dit qu'Eschyle ne désignait pas réellement cette partie de la décoration architectonique? Sans doute les grammairiens anciens n'ont pas toujours bien compris les auteurs qu'ils expliquaient. Mais enfin, il faut des preuves quelconques de leur erreur pour rejeter leur opinion. J'ajoute que la signi-

fication donnée à κουράς ou ἐγκουράς est tellement remarquable, qu'il est impossible qu'elle soit venue à l'esprit d'un commentateur, si elle n'avait résulté clairement du contexte qu'il connaissait et que nous n'avons plus.

Je rappelle, à cette occasion, un passage fort obscur d'Hésychius : Πίνακος κουρά · τὰ τμήματα καὶ ἀποκαθάρματα τῶν ξύλων que Saumaise a cité, sans le comprendre, de même que Toup (ad Hesych. T. III, p. 543), qui lit ἀποθραύματα, au lieu de ἀποκαθάρματα). Je pense que πίνακος κουρά est une expression de quelque poète qui, en décrivant une opération relative au charpentage ou à la menuiserie, a voulu exprimer les *rognures de planches*, les *copeaux*, prenant πίναξ dans le sens de σανίς, planche, et κουρά, dans celui de rognure, coupure, retranchement de ce qui est superflu, des aspérités inutiles. Voilà pourquoi le lexicographe explique l'expression par les mots τὰ τμήματα καὶ ἀποκαθάρματα τῶν ξύλων.

2° *Blessure*, *coupure*, *cicatrice au visage* τὰ στίγματα ἐν τῷ προσώπῳ ; signification qui rentre encore dans le sens de κουρά et κείρω. Je remarque que ces στίγματα sont, non pas des *stigmates*, mais des *coupures*, des τραύματα, des *blessures*, des *estafilades*, στίγματα, πληγαί, τραύματα, dit Hésychius. C'est ainsi que saint Paul (*Galat.* 6, 17), appelle στίγματα les cicatrices des blessures de J.-C. M. R. Rochette croit que cette glose τὰ ἐν τῷ πρ. στίγμ. se rapporte à *l'usage oriental* de se stigmatiser le visage. Elle n'y a certainement aucun rapport. Le passage de Lucien qu'il cite sur les stigmates dont on marquait les esclaves n'a rien de commun avec celui d'Hésychius.

Note Xx, p. 344. *Sur le fronton du Prothyron.*

Le *prothyron* appelé aussi *propylon* pouvait avoir un fronton lorsque la maison elle-même n'en avait pas ; peut-être est-ce là ce que l'on appelait ἀετὸς προπύλαιος ou ἀετὸς ἐπὶ τῷ προ-

πυλαίῳ v. les λέξ. ῥητορ. et le συναγωγὴ λέξ. χρησιμ. dans les *Anecdota* de Bekker. p. 202, 20; et 348, 3.

Note Yy, p. 352. *Sur* γραφαὶ καὶ πίνακες.

Un fragment d'Epictète nous offre cette pensée : μὴ πίναξι καὶ γραφαῖς τὴν οἰκίαν σου περίβαλλε, ἀλλὰ σωφροσύνῃ κατάγραφε (*Fragm.* 46. = T. III. p. 82. Schweigh.) : « Ne revêts pas ta maison de *tableaux et de peintures*; mais peins-là tout entière de sagesse. » Cette pensée revient à celle de Socrate sur la maison d'Archélaüs (plus haut, p. 284). Quant à l'expression *tableaux* et *peintures*, il semble naturel d'entendre le second mot de toutes les peintures qui n'étaient pas des *tableaux*, bien que ceux-ci fussent aussi des γραφαί, par conséquent, de tout ce qui était peint sur les murs, les plafonds et même les pavés, car les mosaïques étaient aussi des γραφαί. Les deux mots comprendraient les divers genres d'ornemens dont les riches ornaient leurs maisons.

Je ne dois pourtant pas dissimuler que, dans un passage de Plutarque (*Vit. Arat.* § 13.) où la même expression se trouve, elle doit avoir une signification différente. Il s'agit d'Aratus qui s'était fait bien venir du roi d'Egypte, en lui envoyant de la Grèce *des peintures et des tableaux* des premiers maîtres, principalement de Pamphile et de Mélanthius τεθεραπευμένῳ (βασιλεῖ) γραφαῖς καὶ πίναξιν ἀπὸ τῆς Ελλάδος. Il ne peut être ici question que de tableaux portatifs, πίνακες. Pourquoi donc Plutarque a-t-il ajouté le mot γραφαί? A moins que ce ne soit un de ces *hendiadys* si fréquens en grec, où le sens de l'adjectif est exprimé dans un second substantif, et que γραφαὶ καὶ πίνακες ne soit pour γεγραμμένοι πίνακες.

Note Yy *bis*, p. 356. *Sur* οἰκοπίνακες.

Ces peintures à sujets mythologiques, qui ornaient les parois des maisons, doivent avoir été désignées en général, par Aristénète, lorsque Parthénis parle de cet Achille qu'elle a

vu représenté *dans les peintures de maison*..... ὃν ἔμαθον ἐὶ τῶν οἰκοπινάκων (*Epist.* 11, 5. p. 141, Boisson.); ce qu'Achilles Tatius exprime par le mot γραφή (VI, 1. p. 504. Boden). Le mot πίνακες, compris dans οἰκοπίνακες, doit être pris dans le sens étendu de *peinture* (plus haut, p. 35, 434) et comprendra la double idée exprimée dans le passage de Théodoret déjà cité (p. 203). Le rôle considérable de la peinture murale dans les maisons explique l'emploi de ce mot. La τοιχογραφίκ, expression d'Arétée de Cappadoce (*de Curat. acut. morb.* I, 1. p. 32 Oxon.-186 Lips.), était si répandue que le faux Origène se sert du mot τοιχογράφοι dans une phrase où certainement on se serait attendu à trouver le générique ζωγράφοι (Pseudo-Orig. *contra Marcionitas*, p. 331. ed. Wetsten).

Note Zz, p. 357. *Sur un passage de Lucien.*

Je pense avec M. Welcker, que les sujets décrits par Lucien étaient sur une seule paroi, celle du fond, opposée à la porte d'entrée, disposée de chaque côté d'un édicule de Minerve placé au milieu. Cette circonstance n'est pas facile à expliquer : le texte porte κατὰ δε τὸν μέσον ΐοῖχον, ἄνω τις ἀντίθυρος Ἀθηνᾶς ναὸς πεποίηται, ἡ θεὸς λίθου λευκοῦ. On a pensé que ce naos de Minerve, était un petit modèle de temple, un ἀφίδρυμα, placé sur un socle, au beau milieu des peintures, et renfermant la *statue de marbre* de la déesse. Je ne puis croire à une disposition si grotesque, si contraire à tout ce que nous connaissons de la décoration des parois chez les anciens. Je persiste à penser que le temple était figuré en peinture, ainsi que la statue de la déesse, représentée comme étant de marbre. Le passage qui suit fait difficulté : Εἶτα μετὰ ταύτην ἄλλη Ἀθηνᾶ, οὐ λίθος αὕτη Γε, ἀλλὰ Γραφὴ παλαιὰ (*Vulgò* πάλιν), Ἡφαῖστος αὐτὴν διώκει ἐρῶν, ἡ δὲ φεύΓει.

» ἀπὸ τῆς διάξεως Ἐριχθόνιος γίγνεται. ταύτῃ ἕπεται παλαιά τις ἄλλη γραφή. (§. 27.) Le mot πάλιν, qui a embarrassé tout le monde (V. *Annot.* Luciani et G. Hermann, *de veter. pict. par.* p. 4), est ici un véritable contresens. Je lis παλαιά qui est appelé par ce qui suit: γραφὴ παλαιά désigne un sujet de peinture tiré des mythes les plus anciens, comme sont en effet le mythe désignant Minerve poursuivie par Vulcain (V. Brœndsted, *Rech. et Voy. en Grèce*, II. p. 295. suiv.) et celui d'Orion enlevant Cédalion (v. K. O. Müller, dans le *Rhein. Museum.* 1834. S. 19.) sujet d'une pièce satyrique de Sophocle (Welcker, *Nachtrag zur Trilogie* S. 314). Je traduirais : « Après » cette déesse on voit une autre Minerve, celle-ci non plus » [en statue] de marbre, mais un ancien sujet de peinture, » savoir : Vulcain, qui amoureux de la déesse la poursuit : » elle s'enfuit : mais de la poursuite naît Ericthonius. Vient » ensuite un autre sujet ancien, Orion aveugle porte Céda- » lion, celui-ci monté sur son dos, lui indique le chemin » dirigé vers la lumière. » γραφή n'est pas seulement la peinture, c'est aussi le sujet qu'elle représente (plus haut, p. 247).

Note Aaa, p. 370. *L'auteur de l'Épinomide fait-il mention de la fresque?*

Le fait serait trop important dans l'histoire de l'art, pour qu'on n'examine pas avec soin s'il a quelque fondement.

M. G. Hermann (*de vet. pict. par.* p. 11) dit : *cœterum picturam in udo, de qua præcepit Vitruvius* VII, 3, 7, *nescio an Plato quoque comprehenderit his quæ scripsit in Epinomide* p. 975. d: Καὶ ὅσων γραφικὴ μήτηρ, πολλῶν καὶ παντοίων ποικιλμάτων, ἐν πολλοῖς ὑγροῖς καὶ ξηροῖς γένεσι. Ce n'est, comme on voit, qu'un doute qu'émet le savant philologue ; mais je crois qu'il ne peut y avoir aucune allusion *à la peinture à fresque* dans les mots ἐν... ὑγροῖς... γένεσι, qui sont ceux auxquels il a pensé.

L'auteur de l'Épinomide, qui est peut-être Philippe d'Oponte (Bœckh *in Plat. Min.* etc. p. 74-76) mais qui certainement ne saurait être Platon, parle en cet endroit, des différens arts, lesquels, tout utiles et agréables qu'ils peuvent être, ne conduisent pas à la sagesse : il arrive à l'art d'imitation, ἡ μιμητική, (cf. Platon. *Polit.* X. p. 603, a. b.) comprenant tous les moyens que l'homme emploie pour imiter, par le discours (τὰ (μιμήματα) κατὰ λόγον) par la poésie, la musique et la danse (κατὰ μοῦσαν πᾶσαν cf. *Legg.* II, p. 669, a.); par tous les genres d'imitation que produit *la graphique* καὶ ὅσων (μιμημάτων) γραφικὴ μητήρ; et ici γραφική s'entend de tout ce qui est du ressort du dessin (non compris la *plastique* que l'auteur a mise un peu plus haut dans une autre catégorie), à savoir le dessin, la peinture dans toutes ses branches, et l'art de broder; ce sont certainement tous ces genres qu'il désigne par les mots ἐν πολλοῖς ὑγροῖς καὶ ξηροῖς γένεσι.

Les ὑγρὰ γένη sont les peintures exécutées avec des couleurs liquides; ce qui revient à l'expression d'Horace *liquidis coloribus... nunc hominem ponere, nunc deum.* (*Carm.* IV, 8, 7.)

Les ξηρὰ γένη sont les autres branches de l'art du dessin, qui employaient des matières *sèches*, à savoir le dessin proprement dit au crayon, et surtout le dessin *en broderie*, employant la laine, le lin, les fils d'or et d'argent. Chacun sait que la *broderie* était comptée comme une γραφή, *peinture*, (θηρίων γραφή dans Eschyle, *Choephor.* 226, ibiq. Blomfield) témoin le passage de Cicéron : *nego ullam picturam, neque in tabula, neque textili fuisse, quin* [*Verres*] ... *abstulerit* (*Verr.* IV, 1.), où *pictura in textili* signifie la *peinture en broderie*, non pas la *peinture sur toile*, comme l'ont cru d'habiles gens, tels que M. Emeric David (*Discours histor. sur la peint.* p. 191, et M. K. O. Müller (*Handbuch*, § 319, 6.) qui l'ont citée en preuve de ce que les anciens, à cette époque, peignaient habituellement sur toile. Mais la preuve disparait avec cette interprétation évidemment fausse. (Plus bas, p. 466.

En aucun cas, on ne peut voir, dans les mots ἐν ὑγροῖς γένεσι, *la peinture à fresque*; car il faudrait alors dire que l'auteur a désigné, par ξηρὰ γένη, *la peinture en détrempe*, tant sur mur que sur panneaux; désignation qui serait absurde. Il est évident que les idées de *liquide* et de *sec*, appartiennent non pas à la nature du fond, mais à celle des substances diverses que l'art employait. Si l'auteur avait pu s'attacher, pour sa classification, à une circonstance telle que l'humidité du fond dans un seul genre, opposée à sa sécheresse dans tous les autres, il aurait dit: ἐφ' ὑγρῷ τε καὶ ξηρῷ τοίχῳ καὶ ἐν πίνακι, ou quelque chose de pareil.

Mais c'est trop insister sur une conjecture que le philologue de Leipsig n'a présentée qu'en hésitant, et qu'un examen attentif du texte repousse décidément.

Note Bbb, p. 370. *Sur un passage de Plutarque qu'on a cru relatif aux arts.*

A l'occasion de cet enduit de Panænus où entrait du *safran et du lait*, M. R. Rochette cite un passage de Plutarque qu'il juge curieux, et dont il s'étonne qu'on n'ait pas fait usage dans *l'histoire de la peinture*. Comme on pourrait s'étonner aussi que je n'en eusse pas fait usage moi-même après cet avertissement, je dois, pour mon excuse, montrer que le passage n'a pas le sens que le savant antiquaire lui attribue.

« J'ajoute, dit-il relativement à *l'emploi du safran*, que » Plutarque semble l'avoir eu en vue dans un de ses traités, » où, comparant les ingrédiens dont se servent le peintre et » le pharmacien, pour composer l'un ses couleurs (qu'il » appelle *végétales*, ἀνθηρὰ χρώματα), l'autre ses drogues, il » cite notamment quelques lignes plus bas le *safran* parmi » les ingrédiens communs à l'un et à l'autre » (p. 430, ou 12). Il y a plus d'une erreur en ce peu de lignes.

1° ἀνθηρὰ χρώματα signifie non pas *couleurs végétales*; mais *couleurs* d'une *teinte fleurie* ou *vive*, telles que *le rouge*,

le jaune, *le bleu clair*, etc. C'est le *floridi colores* des Romains, opposé à *severi colores* qui désignait les couleurs *sombres* et *ternes*.

2° Plutarque ne compare point les ingrédiens qui entrent dans les *couleurs* des peintres et les *drogues* du pharmacien. Il ne parle que de l'*aspect* des unes et des autres. Le peintre obtient des teintes agréables à l'œil par le mélange des couleurs (*οἱ γραφεῖς ἀνθηρὰ χρώματα καὶ βάμματα μιγνύουσιν*); il est aussi des compositions médicinales d'une couleur floride, et qui n'a rien de rebutant (*ἔστι δὲ καὶ τῶν ἰατρικῶν φαρμάκων ἔνια τὴν ὄψιν ἀνθηρά, καὶ τὴν χρόαν οὐκ ἀπάνθρωπον ἔχοντα. De discrim.* p. 54. — T. VI. p. 200, 201, Reiske.) Les médicamens avaient le parfum et la couleur des substances qui les composaient, ce que Plutarque appelle ailleurs *φαρμάκων τὸ εὐῶδες καὶ τὸ ἀνθηρόν*, (*de profect. virtut. sent.* p. 79 — T. VI. p. 296. Reiske.) La différence entre les *couleurs* et les *médicamens* consiste en ce que les unes ne servent qu'à flatter les yeux, tandis que les médicamens rendent la santé.

3° Plutarque ne dit pas non plus que le *safran fût commun aux uns et aux autres*; il dit (p. 201.) qu'un ami fait ce qu'il doit, sans s'inquiéter s'il plaît ou déplaît; de même qu'un médecin administre ce qui est nécessaire au malade; tantôt, mêlant le *nard au safran*, il ordonne des bains qui plaisent et une nourriture agréable; tantôt il le force à prendre de l'ellébore, du castoreum et du polium dont l'odeur est détestable, s'inquiétant de l'effet de ses remèdes, et non de leur goût et de leur odeur. « Passage » curieux, dit M. Raoul Rochette, dont on n'a fait encore » *aucun usage dans l'histoire de l'art*, et sur lequel *Wyt-* » *tenbach lui-même* n'a fait *aucune observation*. » Il est clair à présent que ce passage ne touche ni de près, ni de loin à l'histoire de l'art, et que Wyttenbach lui-même n'avait là-dessus aucune observation à faire.

Note Bbb *bis*, p. 372. *Sur l'usage des impressions bleues, l'esquisse au crayon blanc, et l'apposition des couleurs.*

L'usage des *impressions bleues* pour les tableaux, et celui d'y *esquisser* les figures au *crayon blanc*, résultent encore de ce passage de St-Jean Chrysostôme qui sert de commentaire à celui d'Aristote :

« Souvent vous voyez, chez les peintres, des tableaux sur » lesquels on doit peindre une image royale, d'abord enduits » d'une couleur bleue (*εἴδες πολλάκις εἰκόνα βασιλικὴν* » *κυανῷ καταχρωσμένην χρώματι*) ; ensuite, le peintre tra- » çant les contours des figures par des lignes blanches (*εἶτα* » *τὸν ζωγράφον λευκὰς περιάγοντα γραμμὰς*), représente un » monarque, un trône royal, des chevaux à côté, des gardes, » des ennemis enchaînés aux pieds du roi : cependant, en » regardant ces figures esquissées (*σκιαγραφούμενα*), vous » ne reconnaissez pas tout le sujet, vous ne l'ignorez pas » non plus entièrement, et vous voyez confusément qu'on a » peint là des hommes et des chevaux (*ἀλλ' ὅτι ἄνθρωπος* » *γράφεται καὶ ἵππος fors. ἄνθρωποι γράφονται καὶ ἵπποι*) » mais quel est ce roi, quelle est cette guerre, vous ne le » pouvez dire précisément, jusqu'à ce que la vérité des » couleurs viennent rendre le sujet plus clair et plus dis- » tinct, (*ἕως ἂν τῶν χρωμάτων ἡ ἀλήθεια ἐλθοῦσα τρανάσῃ τὴν* » *ὄψιν καὶ σαφεστέραν ποιήσῃ.* » St-Jean Chrysost. t. III. p. 234 D. E.) Il y a là trois *opérations* successives :

1° *L'impression bleue*, mise sur le tableau; car les paroles concises de St-Jean Chrysostôme reviennent à *εἴδες πολλάκις παρὰ τοῖς ζωγράφοις σανίδα ἐν ᾗ εἰκόνα βασιλικὴν μέλλουσι γράφειν, κυανῷ καταχρωσμένην χρώματι.*

2° L'esquisse *au crayon blanc* des figures composant le tableau, qui est une scène triomphale, où le roi vainqueur, assis sur son trône, voit ses ennemis enchaînés à ses pieds, et est entouré de ses gardes à pied et à cheval.

3° La *peinture* du sujet, l'exécution de l'esquisse ou l'application des couleurs propres à chaque objet (τῶν χρωμάτων ἡ ἀλήθεια ou τὰ ἀληθέα χρώματα), qui lui donne l'aspect de la réalité.

Les deux dernières opérations sont indiquées dans un autre passage fort curieux par les expressions et détails techniques qu'il renferme (t. II. p. 238. B.) « Que ce qui a lieu chez les » peintres, ait aussi lieu maintenant. Car ceux-ci plaçant de- » vant eux leurs tableaux, traçant les contours des figures » avec des lignes blanches (τὰς σανίδας προθέντες, καὶ λευκὰς » περιαγαγόντες γραμμὰς), et *esquissant* les images royales » (καὶ τὰς βασιλικὰς ὑπογράφοντες εἰκόνας), conservent, » avant d'y ajouter la vérité des couleurs, toute liberté » d'effacer et de peindre autre chose en place, de corriger » ainsi les fautes, et de changer ce qui est mal. (μετ' ἐξουσίας » ἁπάσης τὰ μὲν ἐξαλείφουσι, τὰ δε ἀντεγγράφουσι. κ. τ. λ.) » Mais après qu'ils ont appliqué la couleur, ils ne sont plus » maîtres d'effacer de nouveau, ni de repeindre, parce qu'ils » s'exposent à gâter la beauté de la peinture (ἐπειδὰν δὲ » τὴν βαφὴν λοιπὸν ἐπαγάγωσιν οὐκέτι κύριοι εἰσὶ πάλιν » ἐξαλεῖψαι καὶ ἀντεγγράφειν, ἐπεὶ τῷ κάλλει τῆς εἰκόνος » λυμαίνονται). » Ce passage nous apprend que les peintres ne pouvaient effacer et repeindre (ἀντεγγράφειν) comme les nôtres. Tant que les figures n'étaient qu'*esquissées*, σκιαγραφούμενα, ou ὑπογραφόμενα (terme dont se sert Platon, en pareil cas, *Legg.* IX. p. 934 b. *Polit.* VI. 501 à—VIII. 548 d.), le peintre effaçait et changeait à sa guise; une fois la couleur appliquée, il ne pouvait rien effacer, sans gâter sa peinture, sans lui faire éprouver ce que St-Jean Chrysostôme, dans le reste de la comparaison, appelle τραύματα καὶ οὐλαί, *des blessures et des cicatrices*. Il a sans doute en vue l'*encaustique*, ἡ κηρόχυτος γραφή.

Note Ccc, p. 389. *Sur* τεχνοδίαιτος.

L'épithète ἀστεοδίαιτος est prise dans un sens analogue à

celui de καθαροδίαιτος que Timarion met en opposition avec ῥυπαροδίαιτος, *qui vit pauvrement* (dans les *Not. des Mss* t. IX. p. 241, 242 et la note de M. Hase). Quant au mot τεχνοδίαιτος, je ne le trouve que dans un hymne orphique (LXV, v. 3 Herm.) comme une épithète de Vulcain, laquelle doit signifier qui se *consacre tout entier à son art*, ou *aux arts*. Mais on a bien pu l'employer aussi pour dire *qui vit de son art* ou *de son métier*. Il existe peut-être quelque part en ce sens.

Note Ddd, p. 392. *Sur* ἐγκήρωμα.

Ce mot ne se trouve pas dans les lexiques; mais il a pu être employé, puisque l'on connaît le verbe ἐγκηρόω, et même l'adjectif ἐγκήρωτος, qui se lit dans la vie Ms. de S. Pancrace, (*ap.* Lambec. *in Bibl.* T. VII. p. 207, ed. Kollar.), λαῦραν ἐγκήρωτα χρώματα ἐζωγράφησεν εἰκόνα.

Note Eee, p. 393.

La vraie leçon est *causis*, καῦσις, mot qui est appelé ici par le procédé même. Schneider a lu *Coniasis*, κονίασις, leçon évidemment fausse. On entendait par ce mot la *stuccature*, le *tectorium opus*, le révêtement des murailles. Que l'application des couleurs plates sur le stuc fît partie de la *Coniasis*, cela est certain; mais en aucun cas, on ne pourrait comprendre que le *vernissage* de ces couleurs, *à la cire chauffée*, fût appelé proprement *Coniasis*.

Note Fff, p. 397. *Si* ἔγκαυμα *désigne la peinture encaustique dans deux passages de Platon et de Plutarque. — Sur l'expression* γράφειν ἀνδριάντα.

Depuis que les recherches des Caylus et d'autres savans se sont portées sur l'*encaustique* des anciens, on a pu trouver

des allusions à ce genre de peinture dans plusieurs textes anciens qui n'y ont aucun rapport. J'en ai déjà cité un exemple, à propos du *rhabdion*; j'en indiquerai deux autres, dans lesquels ἔγκαυμα a été pris en ce sens; mais à tort, si je ne me trompe.

1° Dans le Timée, Critias dit : « Combien on a raison de » dire que ce qui s'apprend dans l'enfance, la mémoire le » conserve d'une manière étonnante! car, pour moi, les » choses que j'ai entendues hier, je ne sais si je pourrais me » les rappeler toutes; mais celles que j'ai entendues il y a » fort longtemps, je serais surpris qu'une seule me fût échap- » pée : c'est pourquoi les histoires que j'écoutais alors avec » un plaisir si vif et si enfantin, que le vieillard m'enseignait » avec tant d'empressement, et que je lui faisais souvent » répéter, sont restées fixées dans ma mémoire comme *des* » *caractères que le feu y aurait gravés*. (οἷον ἐγκαύματα ἀνεκπλύτου γραφῆς ἔμμονά μοι Γέγονε. Plat. *Tim.* p. 26, Steph.— p. 20, Bekk.) Dans ce passage le mot γραφή a été entendu de la peinture, et ἐγκαύματα de *l'encaustique*. (Hemsterh. *ad* Lucian *Dial. mor.* II. t. I. p. 317.—Lindau, adh. l. Plat. p. 24, etc.). Le Timée, un des derniers ouvrages de Platon avec le Critias et les Lois, a pu être rédigé vers l'an 350, à l'époque où florissait Pamphile; ainsi Platon aurait pu, à la rigueur, faire allusion à l'*encaustique* qui était alors pratiqué dans l'école de ce peintre. Toutefois, comme ce philosophe ne prend ses comparaisons que dans des choses usuelles et connues de tous, on objecterait que ce genre de peinture, inventé par Aristide et perfectionné par Pamphile, était alors une invention trop récente et trop peu répandue, pour que ce grand écrivain y ait fait une allusion si expresse, comme à un procédé ordinaire. Mais, à mon avis, ce n'est pas le sens du passage. Tout nous porte à l'idée d'une *écriture*, d'un *récit écrit*, dont les caractères auraient été rendus ineffaçables au moyen du *fer chaud*. Il est à remarquer que le commentateur Chalcidius, au 4e siècle, n'a pas entendu ce texte d'une autre manière, puisqu'il le traduit ainsi : *fors que etiam quod studiosa senis et assidua relatio meraeam*

quamdam et inobsoletam impresserit animo notam. Proclus l'entend de même (*in Tim.* p. 60.). Platon emploie donc cette figure qui se présente si souvent sous la plume de Cicéron, lequel se sert d'*inurere* dans le même sens de *graver fortement*, comme *avec un fer chaud:* par exemple ; *quas ille leges fuit impositurus nobis atque* inusturus (*pro Mil.* c. 12. fin.) : *censoriæ severitates nota* inuri (*pro Cluentio.* c. 46.) : *plurima mala reipublicæ* inurere *Philipp.* 2. c. 46), infliger à la république des maux irréparables; surtout : *nisi omnes ii motus, quos orator adhibere valet judici, in ipso oratore impressi esse atque inusti videbuntur.* (*de Orat.* II. c. 45.) etc. expressions relatives à l'usage d'imprimer avec un fer chaud sur les soldats, les esclaves et les chevaux des lettres qui ne s'effacent plus ; dans tous ces exemples, comme dans celui de Platon, l'idée attachée aux mots ἔγκαυμα et *inurere* se rapporte à cet usage si général, et non pas à la *peinture encaustique*, procédé particulier trop peu répandu pour qu'on y ait fait allusion dans ces termes figurés et métaphoriques qui arrivent ainsi naturellement sous la plume des écrivains.

2° La même observation s'applique à un texte de Plutarque où l'on a voulu trouver encore une allusion à la peinture encaustique. Dans la vie de Caton (*Caton. Min.* § 1 — T. VI. p. 362. Reiske), cet historien dit que ce personnage apprenait avec beaucoup de peine et de lenteur; mais qu'une fois qu'il avait appris une chose, il ne l'oubliait plus : Plutarque ajoute cette observation exacte : « Ceux qui sont doués » d'une grande facilité naturelle, oublient facilement (τοὺς » μὲν εὐφυεῖς ἀμνησικοὺς μᾶλλον εἶναι); tandis que ceux qui » apprennent avec peine et fatigue ont une bonne mémoire ; » car chaque connaissance qu'ils acquièrent est comme » imprimée par le feu dans leur ame. » γίνεται γὰρ οἷον ἔκκαυμα τῆς ψυχῆς τῶν μαθημάτων ἕκαστον. Les Mss. donnent ἔκαυμα, ἔγγαυμα: Reiske a lu ἔγκαυμα, de même que Schneider et Passow d'après lui dans leurs lexiques au mot ἔκκαυμα avec le sens de : « ce qui se fixe dans l'ame, comme » la *peinture encaustique.* » Il est difficile de se décider

entre les deux leçons; ἔγκαυμα et ἔκκαυμα peuvent également convenir aux deux sens; mais celui que ces philologues ont adopté n'est pas le véritable. Plutarque ne veut pas dire que chaque connaissance est une *peinture encaustique de l'ame*; mais que, pour les naturels semblables à celui de Caton, chaque connaissance acquise est aussi durable que si elle y avait été imprimée avec un fer chaud. On trouve la même image dans l'ode anacréontique LV, où le poète dit que les chevaux se distinguent par la lettre imprimée au fer rouge sur leur fessier (ἐν ἰσχίοις μὲν ἵπποι πυρὸς χάραγμ' ἔχουσι), ajoute que les amans se reconnaissent facilement, ἔχουσι γάρ τι λεπτὸν ψυχῆς ἔσω χάραγμα. On trouve encore une allusion semblable dans Lucien, lorsqu'il dit que nos fautes laissent dans notre ame des taches presque ineffaçables, imprimées comme avec le fer chaud ἐγκαύματα, στίγματα ἐπὶ τῆς ψυχῆς (*Catapl.* §. 24. T. I. p. 646, 25). C'est évidemment en ce sens que Plutarque a dit ἔγκαυμα ou ἔκκαυμα τῆς ψυχῆς.

Il y a encore deux passages de Platon sur lesquels il ne sera pas inutile de revenir après toutes les discussions dont ils ont été l'objet.

Dans les additions que M. K.O. Müller a faites aux œuvres posthumes de Vœlkel, ce savant archéologue pense que γραφή *s'est dit d'un relief* (*Nachlass*, S. 100.). Il se fonde uniquement sur le passage tant de fois cité du banquet de Platon: ὥσπερ οἱ ἐν ταῖς στήλαις κατὰ γραφὴν ἐκτετυπωμένοι, διαπεπρισμένοι κατὰ τὰς ῥῖνας (p. 193). Mais la leçon καταγραφὴν ou καταγράφην est aussi douteuse que l'explication qu'on en donne. Je pense avec Schneider, Passow et M. Hermann (*de vet. pict. par.* p. 8) que la vraie leçon est καταγραφῇ, et s'entend des figures sculptées *de profil* sur les stèles funéraires.

Nulle part γραφή ne s'est dit d'un bas-relief. L'autre texte de Platon est celui où l'on croit que l'expression γράφειν ἀνδριάντας doit s'entendre de la *peinture* des statues, sens que j'ai pris moi-même pour le seul admissible (Plus haut, p. [illegible]). En vrai

fléchissant plus mûrement, je change d'avis. En voici, je pense, la traduction exacte (*Polit.* IV. p. 420. c.): « c'est » comme si quelqu'un nous trouvant à peindre des figures » d'hommes (ἀνδριάντας γράφοντας) nous faisait un reproche » de ce que nous ne mettrions pas les plus belles couleurs » aux plus beaux endroits de la figure; de ce que les yeux, » quoique la plus belle partie, ne seraient pas colorés » en rouge, mais en noir. Il semble que nous pourrions » nous justifier assez bien en disant : mais, mon cher, » il ne s'agit pas pour nous de peindre des yeux telle- » ment beaux qu'ils ne paraissent plus des yeux, et ainsi » des autres parties ; regarde donc si, en donnant à chacune » la couleur qui lui convient, nous n'avons pas produit un » beau tout. »

La difficulté consiste dans l'expression ἀνδριάντας γράφειν que j'ai traduite par *peindre des figures d'hommes*, et que d'autres entendent de *peindre des statues*.

Winckelmann. (*Hist. de l'art.* T. II. p. 153, 154) dont la raison est si droite, et le sentiment si juste, a bien senti que ce passage perd de sa netteté, si l'on veut que Platon ait parlé de *statues peintes*; et qu'il n'a de signification pleinement satisfaisante que si l'auteur a voulu parler de *véritable peinture*. M. Quatremère de Quincy, en rapprochant ce texte de celui où Pline parle de la *circumlitio* des statues de Praxitèle par le peintre Nicias, a un peu écarté, mais n'a pas dissipé la difficulté qui arrêtait Winckelmann (*Jup. Olymp.* p. 44, 50); car cette *circumlitio* n'a pu être qu'un *encaustique* mis sur diverses parties d'une statue, de manière à en varier les teintes. Dans le passage de Platon, au contraire, il s'agit de donner aux diverses parties d'une figure leurs couleurs naturelles. Or, c'est là le but de la peinture; on ne conçoit donc pas pourquoi Platon aurait introduit là le mot *statue* qui devait être étranger à son idée ou plutôt qui y est contraire : c'est *figure humaine* en général ou *image*, ἀνθρώπους, ἄνδρας ou ἀνθρωπίνας εἰκόνας qu'on s'attend à trouver dans cet endroit. Remarquons en outre que Platon emploie, non pas les verbes ἀλείφειν, χρώζειν, χραίνειν etc., qui se disaient proprement de l'*ap-*

plication de teintes, mais bien le mot Γράφειν qui, emportant avec lui l'idée du *trait* et du *dessin* plutôt que celle de *peinture* qui n'est que secondaire, serait tout-à-fait impropre pour exprimer la simple enluminure d'une statue.

Ce sont là des difficultés fort graves ; tout s'expliquerait si l'on admettait que ἀνδριάς eût été pris par l'auteur grec en cet endroit dans son sens ordinaire, celui de *figure humaine;* car il est clair que ce mot ne signifie radicalement rien de plus. A la vérité, d'assez bonne heure, il s'est entendu proprement d'une figure humaine *sculptée* (Herod. VIII, 121) ou de *statue*; et déjà le mot ἀνδριαντοποιία signifiait exclusivement la sculpture, par opposition à ἡ Γραφική, la peinture (Platon *Gorg.* p. 450. c.) comme ἀνδριαντοποιός, *sculpteur* (*Polit.* VII. p. 540. c. — *Jon.* p. 533 b. — *Politic.* p. 277. a. — *Alcibiad.* II. p. 140 b. c. *Hipp. maj.* p. 282. a.); et dans les quatre passages (*Polit.* II. p. 361. VII. p. 514 e. — *Euthyd.* p. 299. c. — *Eryx.* p. 402. a.) où Platon se sert du mot ἀνδριάς, il paraît ne lui donner que la signification de *statue*; on peut donc hésiter beaucoup à croire que dans ce seul passage, il lui ait donné celle de *figure* en général. C'est ce qui explique comment de très habiles critiques, tels que Wœlkel, MM. Ast et Hermann (*de pict. par.* p. 4) se sont décidés pour le sens de *statues peintes*. D'autre part, M. Siebelis (dans les Winckelm. *Werke.* T. VIII. S. 393.) Schneider et Passow (*Handwœrterb.* à ce mot), s'attachant au sens général du passage qui repousse réellement l'idée de statue, ont persisté à y voir l'expression d'une *peinture* : c'était aussi l'opinion des anciens grammairiens, lesquels ont entendu le passage en ce sens (Bekkeri *anecdot.* p. 82, 11 ; 210, 15 : 211, 14 ; et cette autorité est pourtant quelque chose, quand du reste l'explication est si naturelle et si nécessaire. On ne peut lui opposer que le sens ordinaire de ἀνδριάς ; mais est-il donc réellement inadmissible que Platon ait pris ce mot dans le sens primitif de *figure humaine*, ce sens étant d'ailleurs relevé et expliqué par Γράφειν ? Selon Phrynichus, Ménandre, dans le *Dyscole*, aurait aussi employé ce mot pour désigner une *peinture* Bekk. *Anecd.* p. 82). Pourquoi Platon n'aurait-il pas fait

de même? n'est-ce pas justement ainsi qu'il s'est servi du mot ἄγαλμα dont l'emploi, pour signifier une *statue*, ou tout objet *sculpté*, est presque aussi général que celui d'ἀνδριάς? Platon ne lui a pas moins donné *une seule fois*, le sens de *peinture*..... ἄγαλματα ὅσαπερ ἂν ἐν μιᾷ ζωγράφος ἡμέρᾳ εἰς ἀποτελῇ (*Legg.* XII. p. 956), lorsque partout ailleurs, il lui donne *uniquement*, ainsi que les autres auteurs grecs, la signification de *statue* (*Phæd.* p. 230. b. 251. a. — *Phileb.* p. 38. d. — *Critias.* p. 110. b. 116. e. — *Legg.* XI. p. 931. a. — *Men.* p. 97. d. — *Protag.* p. 322. a etc.) de même qu'à ἀγαλματοποιός celui de *sculpteur* ou *ciseleur* (*Protag.* p. 310. c; 311. e.), qu'il a constamment.

Cet exemple est tout-à-fait analogue à l'autre. Il est clair que si, au lieu de ζωγράφος qui précède le sens d'ἄγαλμα, comme γράφειν celui d'ἀνδριάς, Platon avait employé le terme vague de τεχνίτης, de χειρουργός ou de δημιουργός, personne ne douterait qu'il a donné au mot ἄγαλμα la signification de *statue* qu'il lui donne ailleurs exclusivement : et cependant on se tromperait.

Note Ggg, p. 408. *Sur un tableau de Philiscus représentant l'atelier d'un peintre à l'encaustique.*

Pline cite le peintre Philiscus, (dont au reste on ne sait absolument rien) à propos d'un tableau de cet artiste représentant *officinam pictoris, ignem conflanti puero.* (XXXV, 11, 40.). Ceci était bien certainement l'atelier d'un *peintre à l'encaustique*; et ce passage est remarquable, en ce qu'on voit que l'emploi du feu était inhérent au travail de ce peintre (Plus haut, p. 409). On ne peut se figurer l'artiste que peignant avec des couleurs qu'un enfant entretenait à l'état de fusion, en soufflant le feu du réchaud.

Note Hhh, p. 410. *Sur un tableau de Pompéi représentant, dit-on, l'encaustique.*

Les objections que j'ai faites dans le texte à l'explication que M. Weicker a donnée de cette peinture, sont confirmées par un dessin que j'ai maintenant sous les yeux. C'est un *calque* que M. le duc de Luynes en a pris avec tout le soin qu'on peut attendre de ce savant distingué. Ce *calque*, bien autrement exact que le dessin de Zahn, nous donne tout ce que l'œil exercé de M. le duc de Luynes a pu discerner dans cette curieuse peinture.

La figure qui a les ailes étendues, tient de la main gauche un objet qui paraît bien réellement être, comme je l'avais soupçonné, un long *candelabre*, et qui n'a aucun rapport avec une *poêle* ou une bassine; sur sa main droite étendue elle porte un objet plat et circulaire, qui est un *plateau* (et non une *palette*,) sur lequel sont quelques objets fort confus. La circonstance remarquable et caractéristique des *quatre pinceaux* n'existe pas : au-dessus du plateau s'élèvent quelques traits fort confus, qui n'ont rien de commun avec des pinceaux.

L'autre figure, portée sur les ailes de la première, pose en effet quelque chose sur le candelabre; mais dire quoi, est impossible. Ce qu'elle tient de la main gauche, est tout simplement un de ces longs sceptres qu'on voit à tant d'autres figures dans les peintures d'Herculanum.

Il n'y a dans ce groupe aucun indice qui annonce soit la peinture en général, soit l'encaustique.

Note lii, p. 411. *Si les tableaux des anciens avaient des cadres.—Si les anciens peignaient sur toile.*

Il a été mis en doute si les *tabulæ*, ou les *peintures sur panneaux* de bois, avaient des cadres. M. de Montabert, qui ne connaissait aucun fait à citer, pensait néanmoins que le cadre est trop naturellement appelé par le besoin d'isoler la peinture, pour que les anciens n'eussent pas entouré leurs tableaux d'une *bordure*, soit peinte sur le fond même, comme dans les peintures d'Herculanum et de Pompei, soit en saillie sur le fond, au moyen de baguettes rapportées. (*Traité complet de la peinture* IX. p. 596. — 600.)

La peinture que j'ai citée à cet endroit du texte est une preuve qu'il en était ainsi. Le tableau au pied de l'Hermès, et celui qui est accroché, ont tous les deux un cadre très-apparent et en saillie sur les bords, tout-à-fait semblable aux nôtres, ce qui leur donne l'air de *tableaux sur toile*; d'autant plus qu'à l'un des angles du plus grand, on voit une saillie, qu'on pourrait prendre pour la cheville qui serre un chassis.

Mais on aurait bien de la peine à comprendre que, si la *toile* eût été dès lors employée assez généralement à cet usage pour que deux tableaux sur toile eussent été représentés dans un seul sujet, toute l'antiquité écrite se tût sur un point si important, et ne fît mention que de tableaux sur panneaux, principalement de bois. L'emploi de la *toile* pour peindre le colosse de Néron, est présenté par Pline comme une singularité à peu près unique. On a déjà vu que le *tabula in textili* de Cicéron ne s'entend que des dessins en broderie (plus haut, p. 482). Tous les textes qu'on peut citer pour l'emploi de la *toile* sont d'une époque récente, qu'il faille les entendre de toiles libres, ou de toiles collées sur bois, comme on les trouve à des tableaux peints avant la renaissance sous l'influence des arts de la Grèce.

Plus haut p. 413. Ces textes sont ceux de Servius (*Ad Æneid.*

Comment.), de Tertullien (*Apolog.* 16. p. 165. Havere.) qui semblent se rapporter à l'usage de recouvrir les boucliers de toile, pour peindre par dessus, de Boëce (*de Arithm. præf.* p. 18. Bas. 1570) qui cite parmi les substances sur lesquelles on peignait... *lintea operosis elaborata textrinis;* de S. Astérius *in S. Euphem. mart. ap.* Combef. *Patr. Bibl. nov. Auct.* T. I. col. 209. B. ὁ δὲ ζωγράφος.... πᾶσαν τὴν ἱστορίαν ἐν σινδόνι χαράξας....); de S. Nil (ap. Phot. cod. 276. p. 838. Hœsch. — et 514. col. 1. 28; Bekk.) qui s'exprime comme si la peinture sur *toile libre* était commune de son temps; de Jean Philoponus (*in* Aristot. II *Mirab. ausc....* διὰ τὴν τῶν χρωμάτων ἢ τῆς σινδόνος ἐν ᾗ γράφει ἀνεπιτηδειότητα), enfin du scholiaste de S. Basile (*ap.* Cang. *Glossar. med. et inf. Græc.* p. 651.), εἴκει γὰρ τῇ σανίδι ἡ γραφή· εἰ δὲ ἐν σινδόνι ἐστὶν ἡ γραφὴ, τότε εἴκει τῇ γραφῇ ἡ σανίς· μάλιστα ὅτι ἐν σινδόνι γραφὴ τιμία ἐστί. La peinture sur toile était plus estimée que la peinture sur bois.

Mais il est clair que toutes ces autorités ne se rapportent point à l'antiquité classique, dans laquelle je ne trouve point de trace de la peinture *sur toile.*

Note Kkk, p. 414. *Si l'encaustique était pratiqué en Italie au* XVe *siècle.*

Les exemples cités dans le texte montrent combien il serait peu vraisemblable que l'*encaustique* eût encore été généralement pratiqué en Italie au XVe siècle. La preuve qu'on a donnée du fait (Emeric David, *discours histor. sur la peint.* p. 186.) se borne à ce passage de la compilation de Cælius Rodiginus..... *sunt et sua pictoribus cauteria in ea pingendi ratione quam vocant encausticen.* (*Lect. Ant.* VII, 31. p. 375. Bas. 1566.) Mais il est trop clair que cet auteur ne fait ici, comme partout, que recueillir les textes anciens; et que le passage est simplement composé avec les paroles de Pline et de Vitruve, bien loin d'exprimer ce qu'on faisait au temps où le compilateur écrivait.

W. Eton (*Tabl. de l'Emp. Ottoman.* t. 1. p. 275.) parle d'un peintre grec qui avait une manière de peindre les murs (il dit *peindre à fresque*, par l'abus de langage dont il a été déjà question, p. 365), au moyen de la cire chauffée. Ce procédé qui était, dit-il, inconnu à Constantinople, ne peut être que la tradition de celui qui était si généralement employé au moyen âge pour la peinture murale.

Quant au procédé qu'employait un peintre de Zante, dont parle Castellan (*Lettres sur la Morée.* t. II. p. 134.—134), il est douteux si c'était l'*encaustique* comme le présumait le voyageur. Ces tableaux lui ont paru être des *détrempes vernies*: le peintre, sans lui révéler son secret, aura voulu lui faire croire qu'il en avait un, et Castellan se sera imaginé que l'artiste connaissait l'ancien encaustique. Il est bien probable que tout son secret consistait à peindre comme les Grecs qui, aux dixième et onzième siècles, exécutèrent ces *détrempes vernies*, encore si vives et si fraîches de nos jours.

Note LII, p. 414. *Sur le fond d'or de quelques peintures antiques.*

Les six premiers fragmens, cités dans le texte, paraissent tenir à un même sujet, le *supplice de Marsyas :* le fond d'or sur lequel la peinture se détache n'est point uni, mais piqué comme un dé à coudre, de petits trous qui sembleraient faits avec l'impression du bout du doigt, s'ils étaient moins réguliers. On ne voit pas à quoi ils ont pu servir, sinon à diminuer la monotonie du fond par la régularité de ce genre d'ornemens.

Il faut que cette particularité n'ait pas été très rare, puisque sur un des vases d'argent de Bernay, où les figures en relief au repoussé se détachent sur un fond d'or, tout comme les peintures, ce fond est régulièrement gratté avec l'outil, ce qui amortit l'éclat du métal; l'effet en est doux et agréable.

Je ne puis m'empêcher de trouver beaucoup d'analogie entre ces deux particularités, qui doivent tenir à la même cause et être destinées à produire le même résultat.

J'appelle à ce sujet l'attention des antiquaires; car je ne crois pas que pareille chose ait encore été observée.

FIN DES NOTES.

PASSAGES

D'AUTEURS ANCIENS

EXPLIQUÉS, CORRIGÉS,

OU ÉCLAIRCIS.

AGATHIAS le Scholastique, *Anal.* III, 68 251

ANACRÉONTIQUE (ode LV). 390

ANTHOLOGIE, III, 169. 407
— III, 294. 249

ANDOCIDE *contr. Alcib.* (orat. grecs, IV, 119). 270, 278 et *ibid.*, n. 1; 279, n. 1, n. 2.
ANECD. *de Bekker.* 344, 479

ANTIPATER de Thessalonique. 353

APULÉE, *Apol.*, p. 420. 404

ARISTÉNÈTE, II, 5. 480

ARISTOTE, *Poëtiq.*, IV, 16. 273
VI, 17, 371, 372
— (PSEUDO) *OEconom.*, II, 4. 332

ARISTOPHANE, *Oiseaux*, v. 1113. 338
— *Acharn.*, v. 991, 292

ASTÉRIUS, dans Combef. 496

CALLIXÈNE *dans Athénée*, V, p. 204. 292
— V, p. 296, c. 319, 320
— V, p. 207, c. 312, 475

CICÉRON, *Philipp.*, II, 43. 337
— de *Orat.*, III, 46. 337
— *Verr.*, IV, 55. 137 sq. 143 sq.
— *Verr.*, IV, 60. 451

CLÉARQUE, dans *Athénée*, XII, p. 543. 388, 390

CRATINUS, *Fragm.* dans Pollux, VII, 122. 343

DÉMOSTHÈNE contre Midias, p. 162. 270

DENYS d'Halicarnasse, *Fragm.* XVI, 6. 422, 424
— *Comp. verb.*, p. 290, 464

DICÉARQUE, *Descr. de la Grèce.* 345 suiv.

DIGESTE, XIX, I, 17, 3. 431

DIODORE de Sicile (*Excerpt. Vaticana*). 469

DIOGÈNE (*Lettres de*), dans les Not. des Mss. 474, 475

DIOGÈNE de Laerte, II, 75, VI, 32. 474

DION CASSIUS, LXXIV, 4. 465

DURIS, dans *Athén.*, XII, p. 542, c. d. 311 sq.

ELIEN, *Hist. Var.*, XIV, 17. 204

EMPÉDOCLE, *v.* 309 449

EPINOMIDE (auteur de l'). 481, 48[illegible]

EPICTÈTE, *Fragm.* 76. 479

ESCHINE *contre Ctésiphon*, p. 576. 453

Eschyle *Agam.*, 1300. 407
— *Myrmidons.* 324, 325, 476, 478
Esther (Livre d'), 1, 6. 313 not.

Etymolog. magn. v. ἐγκαυτοί. 412

Euripide, *Ion*, 186. 439
— *Hypsipyle.* 339, 340

Galien, *Protrept.*, c. 8. 307 sqq.
— *in Hipp. artic.* III, 23. 335
— *de Usu part.* x, 3. 376

Héliodore, *Éthiop.*, VI, p. 149. 305, n. 1.

Harpocration, v. Ζεῦξις. 295, 296

Hérodote, I, 164. 92
— II, 180; v. 62. 115, 438

Hésychius, v. κουράς. 323, 324, 476, 478
— V. πόν. κουρά 478

Hippocrate *de Artic.*, p. 808, 335

Inscription. 408, 409

Isocrate, *de permut.*, § 2. 296, 430, 431

Longus, *Pastor.*, p. 1. 247, n. 2

Lucien, *Man. d'écrire l'hist.* § 29. 433
— *de la Maison*, § 9. 355, 356, 480
— *Contempl.*, § 6. 497
— *Catapl.*, § 24. 491

Lycophron, *Alex.*, v. 356. 341

Moschion dans *Athénée*, v, 205 f. 312, n. 2, 476.

Nævius dans *Festus*. 469

Nazaire, *Paneg. de Const.* p. 570. 404

Ovide, *Art d'aimer*, II, 5, 39, 40. 471

Ovide, *Fastes*, IV, 274. 403

Pausanias,
— I, 3, 3 et 4. 161
— 5, 5. 163
— 15. 198
— 17, 2. 97
— 18, 9. 354
— 22, 6. 107, 108, 120
— 28, 8. 160
— 29, 15. 463
— II, 7, 2. 242
— II, 7, 3. 243
— III, 15, 8. 186
— IV, 31 11. 513
— V, 21, 17. 70
— VI, 21, 4. 457
— VI, 26 3, 53 sqq.
— VI, 24, 9. 242
— VII, 21, 7, 24, 3. 424, 425
— VII, 22, 6. 234 sqq.
— VII, 25, 13, expl. 232 sq.
— VIII, 37, 2. 450
— IX, 4, 2. 112
— IX, 27, 5 et 6. 51
— X, 11, 5. 187
— X, 19, 4. 116
— X, 25, 1, 28, 1, 27, fin, 191, sqq.
— X, 32, 1. 187
— X, 38, 9. 120

Persès, dans l'*Anthol Pal.*, VII, 730. 245, sqq, 467

Pétrone, *Satyr.* c. 88, p. 550, 552. 260

Philostrate, *Vit. Ap.* T. II, 20. 435
— *Images.* 704, 458

Platon, *Euthyphron*, § 6. 474
— *Gorg*, p 448. 456
— *Lois*, VI, 769, a. 388
— — XII, p. 956. 493
— *Sophist.*, 235. 467
— *Timée*, p. 26. 398, 488
— *Banquet*, p 490
— *République*, IV, p. 420 491-493

Plaute, *Ménechm.*, 1, 2, 3, 4. 82

Pline,
— xxxiv, 19. 402
— xxxv, 1 et 2. 260
— 4. 39
— 5. 31
— 8. 437, 438
— 9. 90
— 11. 396
— 23. 337
— 25. 367
— 31. 87, 88, 367
— 34. 53
— 35. 185, 195
— 36. 240, 289
— 37. 207, 209, 352, 419
— 40. 47, 114, 154, 469
— 41. 379
— xxxv, 45, p. 710, 34, sq. 67
— 47. 67
— 49. 67
— xxxvi, 55. 52, 53, 427
— 60. 309

Plutarque, *Vie d'Alcib.*, c. 16. 269
— *Vie d'Aratus*, c. 12. 479
— *Vie de Caton M.*, c. 1 489
— *Vie de César*, c. 63. 337
— *Vie de Cimon*, c. 4. 453
c. 14. 455
— *Vie de Périclès*, c. 12. 470, 471
— *Vie de Periclès*, c. 13. 275
— *Vie de Pompée*, c. 2. 449

Plutarque, *Différ. du flatteur, etc.*, p. 54. 484
— *Gloire athén.*, p. 348. 399
— *Amour*, p. 759. 372, 373, 403
— *Vengeance tardive*, 568. 383

Plutarque (faux), *Vie des dix Orat.* 121, 123

Polémon, *dans Harpocration*, au mot Ἀκρᾶς. 85

Quintilien, xii, 10, 6. 473
St. Jean-Chrysostome, t. iii, p. 234, D. E. 485
t. ii, p. 238 B. 486

Scholiaste d'Aristophane, *Plutus*, 278. 175
— d'Eschyle, S. C. T., v. 150. 342
— de Lucien, ii, p. 291 70. 314, not. 2.

Scholiaste de St Basile. 496

Sénèque, *Controverses*, v, 10. 297, 299

Stace, *Sylv.*, i, 100. 406

Suétone, *Vie de César*, § 81. 337

Suidas, au mot Ζεῦξις. 295

Synésius, ep., 135, p. 172, b. 202

Timée (*Lexique de*). V. au mot χραίνειν. 387

Tretzès sur Lycophron, v. 356. 342

Valère-Maxime, v, 1, 1. 469
— viii, 14, 6. 40

Virgile, *Enéide*, i, 446. 443

Vitruve, ii, 8, 9, 66
— iii, 3, 5. 422
— v, 5, 2. 264, 468
— vi, 7, 5. 344
— vii, 5, 1, 2. 263, sq. 266, n.
— vii, Préface, 5., ii. 272
— vii, 3, 10. 72 sq.

Xénophon, *Expéd.*, vii, 8, 1. 348
— *Mémor.*, i, 4, 3. 291
— *Econ.*, ix, 2. 305, n. 1, 306 sqq.
— — x, 1. 292, not. 1

INDEX HISTORIQUE *.

Abaques, compartimens incrustés, 72, 476.

Accius-Priscus, ses peintures au temple de l'honneur, etc., 42.

Agatharchus peint la maison d'Alcibiade, 269-284; — était-il peintre de décor? 271-277; — y eut-il deux Agatharchus? 272; — rival de Zeuxis, 276; — travaille pour Périclès, 277. — Son époque, 294, 295.

Agathocle dédie des tableaux dans le temple de Minerve, 141.

Aglaophon, peintre, 444.

Alcibiade, sa tyrannie, 279-283; — sa vanité, 445, 446; — fait peindre sa maison, 269-284.

Alcméonides construisent le temple de Delphes, 113-116.

Anachronismes des auteurs anciens, de Pline, 289-303; — de Cicéron, 444, 445; — de Platon, 456.

Anaximène écrit sur les peintures, 434.

Androsthène sculpte les frontons du temple de Delphes, 116.

Antigone, voyez Polémon.

Apatouris d'Alabanda, 226.

Apelle peint en détrempe, 406-408. — ne peignit pas les murs de sa maison, 213.

Apollodore, maître de Zeuxis, 289.

Arcesilas, peintre, 158, 396.

Archélaüs (maison d'), 234-288; — son époque, 426.

Ardée (peintures d'), 31-33; 419-421.

Ariston, ancien peintre, 440.

Aristide, inventeur de l'encaustique, 396.

Aristodème, peint le temple de Delphes, 113-118.

Aristophane fait allusion à Zeuxis, 292; — son Plutus, 293.

Aristophon, peintre, 444.

Athènes, ses maisons embellies de peintures, 280, 282.

Athéniens (artistes), représentent partout des sujets attiques, 427.

Barrière du Jupiter Olympien (peintures de la), 55, 56.

Bouclier de Minerve (le) Promachos, 299.

Boucliers avec portraits, 446.

Broderie (la), comptée comme peinture, 482.

Butades (peintur. relatives aux), 120-126.

Cadre des peintures murales et des tableaux, 411, 495, 496.

Cère (peintures de), 33, 421.

*Callipho*n, peintre, 441.

Caissons peints et sculptés dans les plafonds, 319, 323.

Cérès (temple de), ses peintures et sculptures, 34, 422.

Chevalet des Anciens, 408.

Cicéron exagère les torts de ses adversaires, 141, 142. — Anachronismes sur les noms d'artistes.

Cimon, époque de sa naissance 434.

Cire (encaustique à la), 396. — vernis, 398.

Cleagoras, peintre, 349.

Cleanthe, ancien peintre, 440.

Clotas (Marcus-Ludius), peintre du temple d'Ardée, 419.

Colotès, stat., aide Phidias, 53.

Conquête (la) rendait profanes les objets sacrés, 147.

Conservation (longue) des peintures antiques, 36.

Cornélius-Pinus, ses peintures au temple de l'Honneur, 42.

[illegible]

Couleurs des anciens, 363, 390; — boîte à couleur, 409-411.
Crayon blanc servait à esquisser sur des fonds bruns ou noirs, 372.
Crotoniates (les) dédient un tableau de Zeuxis, 135.
Cynégire, sa statue au Pécile, 458.
Damophilus et Gorgasus, leurs œuvres, 34, 420.
Delphes (temple de), peint par Aristoclide, 113-116; — sa construction, 113-118; — ses peintures, 440.
Delphes; sa Lesché et son Stade, 187.
Démétrius, topiographe, 469.
Détrempe vernie (la), principal genre des anciens, 364, 369; — celui des principaux peintres, 406-408, 409; — le seul employé dans les tableaux du moyen-âge, 413.
Diathyron des maisons grecques, 343, 344.
Diogène (trait de) 367, 474.
Eglises (peintures murales dans les), 62, 429.
Elpinice aimée de Polygnote; année de sa naissance, 454, 455; — peinte dans le pécile, *ib.*
Encaustique (peint.), appliquée aux portes extérieures, 348; — maintenant inconnue, 363, 364; — trois genres différens; — sur ivoire, 381, 383; — sur les vaisseaux, 390, 391; — sur des plaques de bois ou sur enduit, 38, 89, 395; — son origine inconnue, 396; — exécutée sans pinceau, 400, 401; — avec des cires chaudes, 402-404; — genre limité, 405, 406; n'existe pas dans les tableaux du moyen-âge, 413; — était-il pratiqué en Italie au XVIe siècle, 496.
Enduit des murs, ordinairement peint de tons entiers, 56, 98, 322, 371, 376, 377.
Enduit de Panænus, 53, 370, 483.
Eponge mouillée; son usage dans la détrempe, 407, 408.
Erechthéum (peint. de l'), 120, 126.
Euphranor fait des peint. murales, 160-163.
Evénor, père de Parrhasius, 300.
Ex voto, dans les temples, 132.
Fabius-Pictor, ses peintures au temple de Salus, 39, 30, 422.
Fabullus, peintre, 352.
Fond d'or (peintures antiques à), 414.
Fresque (la), non pratiquée par les anciens, 48, 102, 365-377.
Fresque non mentionnée par l'auteur de l'Epinomide, 481.
Frontons des maisons, 332, 338; — des prothyrons, 478, 477; — peints, non sculptés, 339, 341.
Géomores (gouvernement des), à Syracuse, 140.
Héréum de Samos, d'Olympie, 217.
Herculanum (peint. d'), 74; — quatre précieux tableaux, 75; — sujets mythologiques, 34.
Hypogées rares en Grèce; pourquoi? 459 suiv.
Hypsicrate, v. Polémon.
Isménias, peintre d'un tableau dans l'Erechthéum, 123.
Ivoire (amollissement de l'), 470-472.
Ivoire (peint. sur) 477; — Des statues non peintes, 477.
Lait employé dans les enduits, 53, 370, 483.
Lanuvium (peintures de), 33.
Lesché-Pœcilé à Lacédémone; ses peintures, 63.
Lesché (la) de Delphes, ses peintures murales, 185 suiv.; — sujets, 190; — disposition, 191, époque, 452-456.
Lettres de l'alphabet, servaient à désigner les tribunaux d'Athènes, 168-182.

Liquides (peindre sur des), expression proverbiale, 372-376.
Lois somptuaires sur les sépultures, 229.
Ludius (Marcus) *Cletas*, peintre d'Ardée, 429.
Ludius (autre), peint les murs des maisons d'une manière expéditive, 211, 260, 261, 351.
Lycurgue (l'orateur) consacre un tableau dans l'Érechthéum, 121.
Lycinus, 266.
Lysippe peint à l'encaustique, 405.
Maisons (peint. des), chez les Grecs, 256, 288; — d'Alcibiade, 269-284; — leurs ornemens, 280-281; — d'Archélaüs, 284-288; — au temps de Socrate, 303 suiv.; — leurs plafonds, 317-320; — peintes à l'intérieur, 327-350; — en Allemagne et en Italie, 328-330; — dans les maisons romaines, 254, 255, 268, 350-359.
Maisons (les) avaient quelquefois des frontons, 332-338; — maisons grecques, 343-346.
Marathon (bataille de), peinte au Pécile après le départ des Perses, 454.
Marbres vernis à la cire, 399, 300.
Mégabyze (le), d'Ephèse; son tombeau, 239. — mot d'Apelle à son sujet, 410.
Micon (peint. de), dans l'Anacéum, 118; — au Pécile, 195, 455; — au Théséum....
Minerve (temple de), à Syracuse; époque de sa construction, 140; — à Platées, III, 437.
Minerve Promachos; son bouclier, 299; — Area, III, 113, 455.
Monochrômes d'Herculanum, 257.
Mosaïque (la) ancienne chez les Grecs, 308-315; — à Pergame 310-312; — son origine, 310; — dans les temples de Delphes et d'Olympie, 313-315.
Muréna et Varron font transporter des peintures murales, 66-72.
Murs piqués au ciseau pour recevoir le stuc, 100 suiv.
Mys, le toreuticien; son époque, 299.
Néalcès, peintre, 406.
Némée (tableau représ. la victoire d'Alcibiade à), 109, 110, 445; — de Nicias, 464, 465.
Néron; son palais d'or, 352,
Nicanor, peintre, 396.
Nicias, premier peintre de son temps, 267, 463; — son genre, 87, 405, 463; — sa Némée, 464; — son tombeau, 462; — peint un tombeau à Tritæa, 234; — peint le tombeau de Mégabyze, 249, 240; — autre peintre de ce nom, 237.
Nicomaque peint un tombeau à Sicyone, 240.
Olbiade, peint sur les murs du sénat d'Athènes, 163-160.
Onatas; ses peint. au temple de Minerve-Area, III, 113.
Olympie (temple d'); ses peintures, 52-60. — Héréum, 206.
Olympiéum d'Athènes, peint par Phidias, 437, 438.
Or de couleur pour la toreutique, 472.
Or (peint sur fond d'), 414, 449.
Pacuvius; ses peintures, 39.
Palette ne se voit pas dans les peint. antiques, 411.
Pamphile, distingué dans l'encaustique, 396.
Panænus; ses peint. aux temples d'Olympie et d'Elis, 52-60: — au Pécile, 195, 455, 457.
Paralus, tableau de Protogène, 165, 451.
Parrhasius; son époque, 296-301, 476; — son luxe, 388, 389.
Parthénon (tableaux votifs dans le), 428, 429
Pausanias ne cite qu'un petit

nombre de peintres grecs, 156; — n'a vu que peu de tableaux en Grèce, 158; — n'appelle les peintures que γραφαί, jamais εἰκόνες, 159; — imitateur d'Hérodote, 464.
Pausanias ne donne point de descriptions complètes, 51; — son silence ne prouve jamais rien, 57, 429.
Pausias, distingué dans l'encaustique, 396, 397, 400, 401; — refait des peint. de Polygnote, 47-50.
Pavés. V. mosaïque.
Pavés coloriés dans les temples, 310, 475.
Peaux préparées pour peindre, 376, 377.
Pécile, bâti avant la bataille de Marathon, 453; — peint à à quelle époque? 195, 452-456.
Peintres grecs à Rome, 468, 469.
Peinture murale moins étendue chez les anciens que chez les modernes, 62, 63, 362; — point un genre subalterne, 62, 64, 118; — détachée et transportée ailleurs, 35, 36, 66-72; — encastrée dans d'autres murs, 75, 78, 87-90; — en Orient, 434.
Peinture sur fond d'or, 414, 449; — sur ivoire, 477, — sur vélin, 376, 377.
Peintures des plafonds, 317-325; — des frontons, 339-341.
Peinture sur toile; était-elle pratiquée des anciens? 482, 496.
Peinture à l'encaustique, à fresque, en détrempe. V. encaustique, fresque, détrempe.
Peintures d'Ardée, 31-33, 419-421; — de Lanuvium, 33; — de Cære, 33, 441; — du temple de Cérès, 34-36, 422; — de Salus, 36, 422; — *Honoris et Virtutis*, 42; — de Thespies, 47-50; — d'Olympie, 52-60, — d'Elis, 53.
Peintures de la Lesché Pœcilé, 70; — du Théséum, 96-184; — des Propylées, 107-110; — de Delphes, 113-112; — de l'Anacéum, 118; — du temple de Bacchus, 119; — de Diane, 119; de l'Erechthéum, 120-126; — d'Herculanum, 74, 75; — du temple de Junon à Carthage, 131; — du port de Jup. Eleuthère, 161; — de la Lesché, 185-194; — du Pécile, 194-208; — des tombeaux, 210-252, 462; — des maisons, 211, 256-260, 265, 267, 269; — extérieures, 233, 327, 350.
Phidias, d'abord peintre, 437, 438; — époque de sa naissance, 457.
Philiscus, peintre, son tableau de l'atelier d'un peintre, 493.
Pinacothèques, formées dans de vieux temples, 87, 205; — dans les temples, 257, 355.
Pinceau ne servait pas pour l'encaustique, 400, 401; — dit *Rhabdion*, 387, 388.
Pisianactios, premier nom du Pécile, 453.
Plafonds (peint. des), 317-320-476, 477; — avant Pausias, 324, 325; — peints en bleu et or, 356.
Platon ne fait mention ni de la fresque, 370; — ni de l'encaustique, 397; — ses anachronismes, 426, 456.
Plutarque n'a pas écrit la vie des dix orateurs, 441.
Polémon, Hypsicrate et Antigone écrivent sur les peintures ou tableaux, 434.
Polychrôme (architect.), goût général chez les Grecs, 182, 183.
Polygnote, époque de ses premiers travaux, 453; — de ses peint. à la Lesché, 184 suiv., 455; — au Pécile, 194 suiv., 455; — à Thespies, 47-50; — à Platées, 111-113, 437; — à l'Anacéum d'Athènes, 118.
Pompéi (maisons de), leurs ornemens, 254.

Pompéi (peint. de), décrites 408, 411.
Pôrine (Pierre, 438, 439.
Portiques, peints sur mur chez les Grecs, 203, 204; — espèce de musées chez les Romains, 205; — v. Lesché, Pécile.
Portiques du roi et de Jupiter à Athènes, 161, 451.
Portraits peints, 446; — sur un bouclier, 447; — à fond d'or, 448; — en buste, 449
Prêtrise de Neptune dans l'Erechthéum, 124.
Propyléon peint par Protogène à Athènes, 164.
Propylées, époque de leur construction, 456; — renferment des peint. murales et des tableaux, 107-110.
Prothyron des maisons grecques, 346; — avec frontons, 478, 479.
Protogène peint sur mur dans le sénat, 163, — et dans un *Propyléon*, 164; — ne peignit pas sa maison, 213; — peignait en détrempe, 406, 408.
Pythagore de Paros, peintre, 157.
Rhabdion, pinceau, 387, 388.
Romains (les) transportent les objets d'art, 147, 148.
Safran employé dans les enduits, 53, 370, 483, 484.
Salus (temple de); ses peintures, 39, 420.
Sculpture *architecturale* distinguée de l'*anathématique*, 130.
Scénographie, 273
Sépultures; lois somptuaires à cet égard, 229.
Sicyoniens (tombeaux des); leur forme, 241, 242, 465.
Simonide, ses vers sur la Lesché, 452; — son voyage en Sicile, *ibid.*
Socrate : son mot sur Archélaüs, 286, 287; — son opinion sur les peint., 304-317.
Sophocle introduit la scénographie, 273
Statues (peintures des), 491.
Stuc. V. enduit.
Synésius; son voyage à Athènes, 207.
Syracuse (temple de Minerve à), ses peint. enlevées par Verrès, 136 suiv.
Tableaux mobiles, 85, 86, 125; — dans les temples, 130-136-144, 145; — dans celui de Minerve à Syracuse, 136-144. — Leur nombre augmente par la suite, 134; — de petites dimensions en général, 151-155; — transportés à Rome, 149, 150, 155.
Tanagre; ses maisons embellies de peint. au-dehors, 346.
Tarquinii (tombeaux de), 227.
Tectorium (ou enduit) de Panænus, 53, 427; — enlevé avec ses peintures, 74.
Théséum (peint. du), 96-104.
Thespies (peint. de Polygnote à), 47-50.
Toile (peint sur), 482, 496.
Tombeaux, édifices sacrés, 217; héroïques, 230; ayant forme de temple, 220, 221, 241, 242; — leurs peint. intér., 218, 222, 223; — extérieures, 231-252; ayant forme de temple, 241, 242, 465; — en général de petite dimension en Grèce, 227-229.
Tombeaux de Vulci, de Tarquinii, 227; — de Bura, 232; — de Tritæa, 234; — d'Ephèse, 239; — de Sicyone, 240, 241, 465; — de Néotime, 245; — d'un naufragé, 249; — de Cyrène, 250; — de Nicias, 463.
Topiographe, peintre de paysages sur mur, 469.
Transport des peint. murales, 35, 36, 66-72; — des objets d'art, 147-148.
Traités (anciens) sur les tableaux, 434.
Tribunaux (dix) d'Athènes marqués par des lettres de l'alphabet, 168-182; — avec des couleurs (l'extérieur), 168.

Vaisseaux (peint. des), 390-391.
Vases pour mêler les couleurs, 390.
Vernis chauffé, sur les murs, 392, 393; — sur les peint. en détrempe, 397, 408, 409; — sur les marbres, 399, 400.
Victoires enlevant sur leurs ailes des personnages, 353-355.
Vulci (peint. de), 227.
Zeuxis a pour rival Agatharchus, 275, 276; — peint la maison d'Archélaüs, 284-288; — son époque, 289 suiv.; — son Hélène, 135, 136, n.
Xénodice (tombeau de), 241 suiv.

EXPRESSIONS

ET LOCUTIONS GRECQUES OU LATINES,

principalement relatives aux arts,

EXPLIQUÉES OU ÉCLAIRCIES.

Ἀβροδίαιτος, 368, 486.
Ἀβακίσκοι. 312, 476.
Ἄγαλμα, opp. à γραφή, 450.
— peinture. 493.
Ἀγαλματοποιός. 495.
Ἀγάλματος ἐγκαυστής, 399.
— βαφεύς, χρυσωτής. 400.
Ἄετος ou ἀέτωμα οἴκου. 335, 341.
— προστύλαιος. 344.
Ἀκρωτήριον, fronton avec ses acrotères. 337.
Ἀναβαθμοί. 332. n.
Ἀναθεματικὰ ἐγκαύματα 345-347.
Ἀνάθημα. 150. 187, n. 4, 189.
Ἀναλιθέναι. 188.
Ἀνδριάντα γράφειν. 490-493.
Ἀνδριαντοποιία, ἀνδριαντοποιός. 492.
Ἀνθηρὰ χρώματα. 485.
Ἀνθηρόν τὸ. 423.
Ἀπηλλαγμένος. 423,
Ἀποκαθάρματα. 478.
Ἀπόμαγμα, ἀπομάττω. 497.
Ἀποχραίνειν. 388.
Ἄρισος et ἀρισοτέλης confondus. 295.
Ἀρμόζειν τινί. 243-244.
Βάλανος, ἀστράγαλος. 177.
Βαφεὺς ἀγάλματος. 400.
— χρυσοῦ. 470-472.
Γνωρίζειν. 294.

Γραμμαί, *contours*. 423.
Γράμματα (τὰ) ϝῶν ϝοίχων. 356-357.
Γράμμα et χρῶμα confondus. 175.
Γραπτὰ ζῷα. 450.
Γραπτοὶ τύποι. 245, 246, 340.
Γραπτὸν ϝέϝος. 353.
— φάτνωμα. 320.
Γραφή. 81, n. 5, 191, 192, 306.
— opposé à ἄγαλμα. 450.
— καὶ πίναξ. 479.
— καὶ ποικιλία. 304.
— ἐπὶ τῶν τοίχων. 40, 71.
— ἐπὶ χρυσῷ. 449.
— ἐντοίχιος. 423.
— pour πίναξ. 158.
— sujet. 247, 481.
— broderie. 482.
Γράφειν ἐπὶ τοίχων, ϝοίχῳ, τοίχου, etc. 83, 432-434.
— ἀνδριάντα, 490-493.
— οἰκίαν. 270, 285.
— ἐν ὕδατι, οἴνῳ, τέφρᾳ. 374, 433.
Γραφικὸς πίναξ. 321.
Διάθυρον, différent de πρόθυρον. 344.
Διαϝυπὸν χρώματι, peindre. 248.
Διάπυρον. 383, 384.
Διφθεραὶ λευκαί. 374
Δρύφακτος ou ὀρύφακτος. 333, n.
Ἐγγράφειν. 305, n. 1.
Ἐγκαίειν. 405.
Ἔγκαυμα. 487-490.
et ἐκκαυμα. 489.
Ἐγκαύματα ἀναθεματικά. 345-347.
Ἐγκαυστής (ἀϝάλματος). 399.
Ἐγκήρωτος, ἐγκήρωμα. 392, 487.
Ἐγκουράς. v. κουράς.
Ἐγκρολεῖν πίνακας. 88, 435.
Ἔγμαγμα, ἐκμάττω. 467.
Ἔγκρυστος pour ἐπίχρυστος. 445.
Εἴδωλον κήρινον. 448.
Εἰκών, sujet d'un tableau, 246-247, 372, n.
— ἔνοπλος. 446.
— γραπτὴ ἐν ὅπλῳ. *ibid.*
— ἐν ὁπλῳ ἐγχρύσῳ. 449.
— γραπτὴ ἐπὶ χρυσῷ. *ibid.*
— κηρίνη. 448.
— τελεία. 448.
Εἰϝασμένος (κιών). 242, n. 3.
Εἰς τοῖχον γράφειν. 433.
Ἐλευθέριον (το). 390.
Ἐλέφαντα μαλάσσειν. 472.
Ἐν, indique en quoi la chose consiste. 476.
Ἐναπομάττειν. 467.
Ἐνώπιον, προνώπιον. 348, n.
Ἔν τινι γράφειν. 83, 432, 433.
Ἐναρμόζειν. 458.
Ἐντοίχιοι γραφαί. 423.
Ἐπὶ ἄρτῳ, οἴνῳ ζῆν. 374.
Ἐπὶ τῷ et ἐπὶ τοῦ γράφειν, synonym. 432-434.
Ἐπὶ χρυσῷ (γραφή). 449.
Εὐέρωφον τέγος. 353.
Ἐφ' ὑγροῖς ζωγραφεῖν. 37, 374, 432.
Ζῶα et ζῴδια. 452, 463

ζῶα ἄριστος γράφειν pour ἄριστος ζωγραφεῖν. 463.
ζῶα γραπτά, poét. pour ζωγραφήματα. 450.
ζωγραφεῖν ἐφ' ὑγροῖς. 372-374.
Ἰσομέτρητος. 448.
Ἰσεργικὰ ποικίλματα. 305, n.
Καθαροδίαιτος. 486-487.
Καμάρα. 319.
Καμαρωτή (στέγη). *ibid.*
Κατὰ τοίχου, καθ' ὕδατος γράφειν. 433.
Καταβαφὴ χρυσῷ. 516.
Καταγράφειν οἰκίαν. 285.
Καταγραφή. 490.
Καταποικίλλειν. 473-474.
Κατατοιχογραφεῖν. 434.
Κεῦσις. 393, 398, 399, 487.
Κευθήριον. 333.
Κηρίνη εἰκών, κήρινον εἴδωλον. 448.
Κηρογραφία. 392.
Κηρόχυτος γραφή. 412.
Κηρώματα. 392.
Κονίασις. 487.
Κόραι. 431.
Κοροπλάθοι. *ibid.*
Κοσμεῖν γραφαῖς. 305. n.
Κουρά. 478.
Κουράς. 324, 476, 478.
Κρηπίς. 228, 242.
Λαγχάνειν. 124, n.
Λευκὴ γραμμή. 371.
Λευκογραφεῖν. *ibid.*
Λιθόστρωτον. 313-314.
Λίθων σύνθεσις. 314.
Μαλακτῆρες ἐλέφαντος. 470-472.
Μαλάσσειν ἐλέφαντα. 470.
Μεγαλογραφία. 264, 468.
Μιμεῖσθαι (ζῶα γραφῇ). 404.
Μιμητική (ἡ). 482.
Ξηρὰ γένη (Γραφῆς). 482.
Ὅπλον (τὸ) Γραπτόν. 446.
Ὀροφικὸς πίναξ. 321.
Οἰκίαν Γράφειν, ou καταγράφειν. 270, 285.
Οἰκοπίνακες. 480.
Πάλιν et παλαία. 481.
Παρασάδες. 343.
Πεισιανάκτειος σοά. 457.
Πέραν. 161, n.
Περί. 429.
Πεσσός. 177.
Πετροποία. 475.
Πινάκια. 431.
Πινάκιον. 450.
Πινακοθήκη. 81.
Πίναξ, 80, 81;—pour γραφή, 85, 434; — étymologie, 80; — n'existe pas dans Pausanias, 159, 450; — γραφικός, ὀροφικός, 321.
Πίννινος λίθος. 313, not.
Πλασαί. 422.
Ποικιλίαι καὶ γραφαί. 304, 305, 306.
Ποικίλλειν γραφαῖς. 305, n.
Ποικίλματα. 305.
— καὶ ζωγραφήματα. 305, n.
Ποικίλος, ποικιλίαι. 473-474.
Ποτήρια des peintres. 390.
Πρόθυσον. 343 344.
Ποσφαγμα. 332, n.
Πυλαιτις (Ἀθήκη). 341.
Ῥάβδος, βακτηρία, σκῆπτον des juges. 174.

Πῶρος ou πόρος. 117, 439.
Ῥάβδος. 174.
Ῥαβδίον ou ῥάβδος, *pinceau*. 385, 388, 390.
Ῥαβδοδίαιτος. 389 395.
Ῥυπαρογραφία ou ῥωπογραφία. 468.
Ῥῶπος. 423.
Στίγματα. 478.
Σύνθεσις λίθων. 314.
Σανίς, 202; — opposé à τοῖχος, 203.
Σπόγγος γραφικῶν πινάκων. 407.
Στέγος et τέγος. 353.
Σύμβολον des juges. 177.
Σύνθεσις λίθων. 314.
Συνθέτης ψηφίδων. 314.
Σφηκίσκος. 178-179.
Σωτηρία, titre de Cérès, 424, 425, 516.
Τέγος et στέγος. 353.
Τέγος γραπτόν. *ibid.*
Τέλειος πίναξ. 442.
Τελεία εἰκών. 448.
Τεχνοδίαιτος. 389, 437.
Τοιχογραφία τοιχογράφος. 480.
Τοίχων (ἐπὶ τῶν) γραφαί. 71.
Τοίχων (τῶν) τὰ γράμματα. 356.
Τοίχῳ, τοίχου (ἐπὶ) γράφειν. 83, 432, 434.
Τοπιογράφος. 468, 469.
Τύπος γραπτός, *peinture*. 245.
Τύπον γράφειν. 248.
Ὑγρὰ γένη (γραφῆς). 482.
Ὑγρά (τὰ). 373-375.
Φάτνωμα, 319; — γραπτόν, 320.
Χαράσσειν. 247, 467.
Χραίνειν. 388.
Χρυσογραφία. 516.
Χρυσοῦ βαφεῖς. 470-472.
Χρυσῷ (ἐπὶ) γραφή. 449.
Χρυσωτὴς ἀγάλματος. 400.
Χρῶμα et γράμμα confondus. 175.
Χρῶμα, opposé à γραμμαι. 423.
Ψηφοδέτης ou ψηφοθέτης. 315.
Ψηφοθετέω, ψηφοθέτημα, ψηφοθέτης. 315.
Ψηφίδων (ὁ συνθέτης). 314.
Ψηφολογέω, ψηφολόγημα, 313-315.

Abacus, p. 72, 476.
Armorum et *marmorum* confondus, 347
Camera, 319
Cestrum ou *viriculum*. 386 suiv.
Chrysographata scuta, 516
Circumlitio des statues, 491
Conchae des peintres, 390
Crusta vermiculata, 260, n. 1, 476
Emblema. 476
Fastigium 335
Floridi colores,
Genus artis, 401, 402
Imprimere tabulam parietc, 87 sq
Includere tabulas, 90
Instituere, invenire, 86
Inurere, inustus, 389
Lacunar, 319
Liquidi colores, 462
Machinae des peintres, 350
Marmorum et *armorum* confondus (?) 399

Megalographia, 467
Murales picturæ, 424
Nuda marmora, 399, 400
Pingere parietes, 40, 114, 425, 426
— *in pariete*, 82, 83
— *in tabula*, 84
Propylæon, 164
Severi colores,
Signa, 83
Scenographia, 273
Tabula grandis, minor, parva, 153
Tabella minor, parva, parvula, 153
Tabula, 79; — *picta in pariete*, 82, sq.
Topia ou *topiaria opera*, 468, 469
Tabulæ marginatæ, 65
Textili (in) *pingere*, broder, non peindre sur toile, 433
Textili (pictura in), broderie, 482
Udo (tectorio) *illiti*, ou *inducti colores*, 386

FIN DES TABLES.

CORRECTIONS ET ADDITIONS.

Page 12, *ult.* 13,1, *lisez* étaient ordinairement. — Note 1, *lis.* I *ter Theil.*

— 13, l. 15, *lis. artificum est.*

— 17, l. 1, *retranchez* importans.

— 40, l. antep., *lis.* 24.

— 47, n. 1, l. 2, *lis.* XXXV, 40, p. 703.

— 52, l. 18, *lis.* frère ou neveu de Phidias.

— 56, n. 1, *ajoutez*: Wœlkel a donné la même explication. (*Nahl* S. 50-52.)

— 59, n., l. 2, *lis.* 775.

— 67, l. 10, *lis. Lacedæmone.*

— 68, l. 1, *lis.* de la *Lesché*; — l. 4, *lis.* cette Lesché.

— 79, l. 3, *lis.* ont pu.

— 83, n. 1, l. 1, *lis. Eidyll.*

— 18, n. 5, l. 1, *lis. constant.*

— 85, l. 15, *lis.* de Laerte; l. pen. *lis.* qu'on ne trouve cette peinture mentionnée.

— 87, l. 15, *lis.* dans le *Comitium.*

— 88, n. 1, *lis.* II, 20, p. 70.

— 89-109. Dans la 2e édition de son *Manuel d'Archéologie*, qui m'est arrivé après l'impression de mon ouvrage, M. K. O. Müller réclame indirectement contre l'opinion trop exclusive de M. Raoul-Rochette à l'égard de la peinture murale, en citant plusieurs faits qui en démontrent l'usage (§. 319, 3). Il revient encore sur le *tectorium* de la Cella du temple de Thésée (plus haut, p. 97 et suiv.); il cite le passage de l'Euthyphron que j'ai cité plus haut (p. 474), l'interprétant de même, et les textes qui se rapportent aux temples de Cérès (plus haut, p. 34) et de Salus (plus haut, p. 3).) et qu'il regarde comme autant de preuves de l'usage de la peinture murale.

— 96, n. l. pen., *lis.* le texte d'Harpocration.

— 97, n. 1, l. 1, *lis.* [illegible]; — l. 9, *lis.* [illegible]

— 107, titre l. 1, *lis.* DE.

— 108, l. 5, *lis.* Egisthe.

— 113, l. 10, effacez le renvoi (1).

— 116, n. 2, l. dern. *lis.* MM. Bekker et Siebelis.

— 121, l. 9, *lis.* Eutadès.

— 132, n. 2, *lis.* 534, d.

Page 133, l. 143. — l. 11. J'ai peut-être fait une concession trop grande en disant que les *portraits* des rois dans le temple de Messène étaient des *tableaux*. L'expression de Pausanias γραφαὶ κατὰ τοῦ ναοῦ τὸ ὄπισθεν peut très-bien s'entendre de *peintures murales*, représentant les figures idéales des anciens rois de Messène et de Pylos. Voici la traduction littérale du passage : « Des peintures à la partie » postérieure du temple représentent ceux qui ont régné » sur Messène, tant avant l'expédition des Doriens dans » le Péloponèse, Apharée et ses fils, qu'après le retour » des Héraclides, à savoir Cresphonte, lui aussi chef des » Doriens : enfin ceux qui habitèrent Pylos : on voit Nes» tor, avec Thrasymède et Antiloque....: *sont peints* aussi » (γέγραπται δὲ καὶ) Esculape', fils d'Arsinoé, au dire des » Messéniens, Machaon et Podalire... C'est Omphaliõn, » disciple de Nicias, fils de Nicomède, qui a exécuté ces » *peintures*.» Toutes ces expressions peuvent se rapporter sans difficulté à des peintures murales. Rien n'empêche de croire que l'opisthodome fût resté, jusqu'au temps d'Omphalion, dénué de peintures.

— 135, n. 1, l. 1 et 7, *lis*. Halicarnasse.

— 141, l. 12, *lis*. Soit.

— 147, n. 1, l. 8, lis. *plastischen*.

— 152, l. 8, du Marsyas, *ajoutez :* de l'amour couronné de roses.

— 163, n. 1, l. 1, *lis*. ἔγραφε.

— 166, n. l. 6, *lis*. Ὀλβιάδης.

— 172, l. 5 *lis*. n'en avez point parlé

— 173, l. 16, *lis*. πυῤῥῷ.

— 175, l. 1, *lis*. ce qui lui donne.

— 176, n. et 177. Un ami me suggère l'idée que ce βάλανος désigne peut-être la *pomme* de la canne qu'on donnait aux juges Je crois que dans ce cas l'auteur grec n'aurait pu se dispenser de dire, ἐν τῇ αὐτῆς βαλανῳ : le mot étant employé d'une manière absolue, doit désigner autre chose.

— 177, l. 1, *lis* βάλανος.

— 181, n. 1, l. 2, *lis*. Meier

— 183, l. 7, *lis*. supposé.

— 186, l. 18, voisine.

— 188, l. 2, *lis*. les avait ;— n. l. 9, ajoutez un point d'interrogation.

— 191, l. 5, *lis*. à côté ; — n. 4, *lis*. ἕτερον.

— 194, l. dern., *lis*. peinte.

— 195, l. 1, après Pécile, *ajoutez* (1).

— 196, l. 18, *effacez* après sa mort.

Page 197, l. dern., *lis.* à la Lesché.
— 200, n. 2, l. 1, *lis.* δια. n. 4, l. 2, *lis.* Dindorf.
— 206, n. l. 15, *lis.* à y exercer. — l. 18, *lis.* par. — l. 9, *lis.* s'étaient.
— 210, n. l. 1, *lis.* viderent. — l. 8. *lis.* se soit.
— 222, l. 13, *lis.* des tombes.
— 228, n. 1, l. 1 et 2, *lis.* κρηπῖδι.
— 235, l. 8, *lis.* une chlamyde de pourpre. — n. l. pen. *lis.* (2), et ἀνεπίγραφα.
— 237, l. antep. *lis.* 50 ans.
— 238, n. l. 1, *lis.* de faire.
— 242, n. 1, l. 1, *lis.* κρηπῖδι.
— 243, l. 14, après ἁρμόζοι, *ajoutez* (1), et *lis.* (1) dans la note
— 247, l. 18, *lis.* τύπος.
— 247, l. 8, *lis.* σκιόεις. l. 9, *lis.* Paul le Silentiaire.
— 255, n. l. 2, *lis.* p. 123 et 127.
— 257, n. 2, l. 3, *lis.* Burmann, au lieu de Oudend.
— 261, l. 8, *lis.* la gloire des artistes.—l. 10, après réputation, *ajoutez* (1).
— 266, ult. *lis.* non pas qu'on.
— 275, n. l. 2, *lis.* ῥᾳδίως.
— 287, l. 1, *lis.* pusse.
— 299, l. 9, *lis.* il s'agit. — l. 16, *lis.* élevée.
— 302, col. 6, l. 2 et 7, *lis.* 2 et 35
— 303, l. 3, *lis.* PAVEMENT.
— 308, n. l. 1, *lis.* ἔχοι.
— 309, n. l. 1, *lis.* *celeberrimus.*
— 310, l. 15, *lis.* ne fût. — l. 17, *lis.* juxta.
— 313, n. l. 8, *lis.* λιθοστρωτον.
— 319, l. 6, *lis.* καμάρα.
— 320, l. 9. Dans la 2e édit. de son *Manuel* (S. 434), M. Müller a retranché ce qu'il disait de l'usage des plafonds peints avant Pausias. Il pouvait se dispenser de faire cette concession à la critique de M. Osann.
— 322, n. 2, l. 1, *lis.* *entdecte.*
— 328, l. 2, *lis.* revêtissent.
— 332, n. 4, Je n'ignore pas que par τὰ ὑπερέχοντα τῶν ὑπερῴων, on pourrait entendre une sorte de balcon; mais je me suis décidé à voir ici le γεῖσον, γεισίποδες ou γεισιποδίσματα des Grecs, d'après l'explication qu'en donne Pollux, αἱ προ[illegible] τῶν ὑπερῴων οἰκημάτων αἱ ὑπὲρ τοὺς κάτω τοίχους προ[illegible] (VII, 12). C'était une forte saillie servant à garantir les parois extérieures, et sous laquelle on pouvait

tenir à l'abri de la pluie ou du soleil. (*Schol. Arat.*, *ad* v. 771.)

Page 334, n. l. 2 et 4, *lis.* ἀετός.

— 335, l. 1, *lis.* λῆμμα.— l. 3, νῖκαι.

— 364, l. 19, *au lieu de* premiers, *lis.* derniers.

— 366, l. 4, après antiquaire, mettez une virgule.

— 372 M. K.-O. Müller (*Manuel* §. 319, 6. p. 432 de la 2e édit.), entend toujours ἐψ' ὑγροῖς de la peinture en détrempe : et §. 320, 3, IX, il suit l'opinion commune à l'égard de ῥαβδὸν διάπυρον (plus haut, p. 384-390), et de l'ἐγκαύματα du Timée de Platon (plus haut, p. 488). Dans le fait, ces passages n'avaient jamais été suffisamment discutés.

Je remarque aussi qu'il persiste (§. 318), à voir dans le λευκογραφεῖν d'Aristote, la *peinture monochrôme*. Le sens du passage s'y oppose : le rapprochement que j'en ai fait avec celui de S. Jean Chrysostôme me paraît lever tous les doutes.

N. 1, l. 2, ajoutez εἰκόνα après λευκογραφήσας.

— 380, l. 21, lis. *pingi cœpere ; hoc tertium accessit.* — M. K.-O. Müller (*Handb.* §. 320, 2.) a entendu de même le passage *et in ebore cestro.*

— 384, ajoutez le renvoi (2).

— 385, n. 4. Cette note appartient à la page 386, l. 10, où le passage de l'édition de Winckelmann est cité.

— 387, n. 1, l. 3. *lis. gebraüchlich.*

— 392, l. dern., *lis.* revêtaient.

— 396, l. 10. *lis.* Arcésilas. — L'assertion contenue dans la n. 2 est fondée. Nicanor n'est connu que par ce passage de Pline. Quant à Arcésilas, un peintre de ce nom est cité par Pline ; mais ce ne peut être le même, car il était fils de Tisicrate, disciple de Lysippe, et ne peut être mis avant la 125 ou la 128e olympiade, comme l'a vu M. Sillig (p. 80) ; tandis que notre Arcésilas était *plus ancien* qu'Aristide, lequel l'était lui-même un peu plus qu'Apelle. M. Sillig a présumé que celui-ci pouvait être le peintre *Arcésilas* ayant eu pour élève *Apelle*, dont il est question dans Athénée (x, 420 d.). Mais je ne sais comment il a pu croire que cet Arcésilas fût un *peintre*. Athénée cite un propos de table de ce personnage dans un festin. On ne peut douter que ce ne soit le philosophe académique de ce nom, ami, comme on sait, du vin et de la bonne chère. L'Apelle auquel il s'adresse, est un disciple de ce *philosophe*, et nullement le *peintre* Apelle. Schweighäuser

ne s'y est pas trompé, et il paraît impossible de s'y méprendre. Le peintre Arcésilas, que Pline nomme ici, est donc, comme Nicanor, d'une époque inconnue, mais *antérieure* à celle d'Aristide. Pline, en accolant leurs noms à celui de Polygnote, paraît bien les avoir considérés comme contemporains. L'expression *aliquanto vetustiores*, ainsi qu'on l'a déjà remarqué, est bien faible pour Polygnote qui florissait plus de 100 ans avant Aristide. Mais ce n'est peut-être là qu'une de ces négligences si communes dans Pline.

Page 420, l. 8, *lis.* celui.

— 422, l. ult., *lis.* τελειόταται. Le texte de M. Facius, dont j'ai maintenant l'ouvrage sous les yeux, porte : τέλειος *h. l. non, uti alibi, denotat perfectus*, absolutus, *sed declarat totum hujus successionis sacerdotalis in una integra, non pluribus tabulis depictum fuisse.* Mon observation subsiste.

— 422, l. ult., *lis.* τοῖς.

— 424, 425. Dans le récent ouvrage de M. le duc de Luynes (*Etudes numismatiques*, etc., p. 9 et 10), ce savant et ingénieux archéologue revient sur l'opinion d'Eckhel (et l'adopte ainsi que moi), concernant le mot Σωτηρία qu'il regarde aussi comme équivalent à celui de *Salus*, et pouvant avoir été attribué à Cérès aussi bien qu'à la déesse Hygie.

Je crois, pour le dire en passant, que les quatre lettres ΑΚΟΝ qui se trouvent sur un médaillon de Syracuse cité par M. le duc de Luynes, d'après San Clemente, sont un simple défaut de monnayage, étant placées *juste* au-dessus des mêmes lettres dans le mot ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ, et non pas un nom synonyme de ΥΓΙΕΙΑ, désignant la déesse même dont la tête est gravée sur la médaille. Un nom pareil n'aurait pas été mis en dehors du champ, de l'autre côté du grenetis qui, sur l'original, doit être effacé en cet endroit.

— 427, l. 1. Le sculpteur Léocharès est cité dans la XIe épître (p. 361, a.) ; mais est-elle de Platon ?

— 427, l. 10. On lira avec fruit sur ce sujet les observations de M. Lebas, dans le t. II de la *Description de la Morée*, p. 16.

433, l. 12, *lis.* Heindorf.

— 435, l. 21, *lis.* ἐγκεκρίτηται.

— 443, l. 6 par en bas, *lis.* sont des mots synonymes.

— 444, l. 10, *lis.* Vœlkel.

— 445, l. 4, *retranchez* (2). — l. 8, *lis.* Ζεῦξις.

Page 447, l. 24, lis. *Rec. d'Antiq.*, t. II, Pl. LVII. — l. 25, *lis* χαλκίαν. — l. 12, *lis.* dédié. — l. 26, la conjecture n'est pas fort nécessaire.

— 449, l. 1. Dans la nouvelle édit. de son Manuel (§. 311, 3), M. K.-O. Müller cite ce passage de l'inscription de Cyme, où il lit également ἐγχρύσῳ. Mais je ne crois pas qu'il ait raison de regarder γραπτὴ ἐν ὅπλῳ ἐγχρύσῳ εἰκών comme étant la même chose que le *scutum chrysographatum* de Trebellius Pollion (*in Claud.* §. 14). D'après l'ensemble du texte, ces *scuta* n'étaient pas des boucliers *votifs*, ornés de portraits, mais des armes réelles, avec de riches ornemens. Ces *scuta chrysographata* devaient être des boucliers avec ornemens en or, c'est-à-dire avec des caractères et des figures formées par filets d'or incrustés ou appliqués au moyen du procédé de la dorure. C'est l'opération qui, dans un papyrus grec relatif à l'art de traiter les métaux, porte le nom de χρυσογραφία. (Dans Reuvens, *Lettres à M. Letronne*, p. 67, 68.)

— 451, l. 18, *lis.* ὀπισθεν.

— 451, *lis.* εἰσὶν.

l. 23. M. K.-O. Müller (*Manuel.* §. 142, 1. 2e édit.) a proposé également de lire *pictam* au lieu de *pictum*.

— 457, l. 4 par en bas, *lis.* Δαμαινέτειος.

— 467, l. 5 par en bas, *lis. Wœrterb.*

— 468. Je m'aperçois que M. K.-O. Müller (*Manuel* §. 209, n. 6 de la 1re édit., n. 4 de la 2e) a également entendu *Megalographia* de la peinture des *sujets historiques* (*historischen Bildern*, *Gœttergestalten*, *mythologischen Scenen*).

— 472. A l'appui du sens que je donne aux mots βαφεῖς χρυσοῦ, *tingere aurum*, *argentum*, j'ajoute que l'opération dont il s'agit est appelée ἀσήμου (c'est-à-dire ἀργύρου), ou χρυσοῦ κατάβαφή, dans le papyrus grec du Musée de Leyde relatif à l'art de traiter les métaux. (Dans Reuvens, *Lettres à M. Letronne*, III, p. 68.)

— 473. A l'appui de la leçon βαφεῖς χρυσοῦ, j'aurais cité le χαλκοῦ βαφαὶ d'Eschyle (*Agam.* 623 — 595 Blomf.), dont je me suis déjà servi (*Lettre à M. Millingen sur une statue votive d'Apollon*, p. 35). Mais, après avoir lu la remarque de M. G. Hermann sur cette expression (*Schulzeitung*, etc., 1827, n 14, S. 108), je doute beaucoup maintenant du sens que j'avais adopté d'après M. Welcker (*Nachtrag zur Trilogie*, S. 42 et *Rhein. Museum*, II. Jahrg. S. 496). Je

crois en effet que χαλκοῦ βαφαί ne signifie en cet endroit que *meurtre* ou assassinat.

Page 473. Je m'aperçois que M. Sillig (art. *Parrhasius* p. 318) a déjà relevé cette erreur de l'éditeur de Winckelmann.

— 476, l. pen. *lis.* ὀροφώμασι.

— 477, l. 1, *lis.* ἔστι δὲ — l. 12, *lis.* προσώπῳ. — Dans le tome V des *Opuscula* de M. Hermann (tome qui m'est arrivé tout récemment) se trouve une savante dissertation sur les *Myrmidons* d'Eschyle, où il discute ce passage (p. 145). L'objection que j'ai faite à l'opinion de M. Osann s'applique à celle du savant critique. Du reste, il entend comme je l'ai fait le mot ἀμφιβάλλει, où il propose de lire ἀμφιβάλλεται, conjecture, comme je l'ai dit, déjà faite par Toup.

— 479. J'ai vu depuis que M. Osann a traité ce passage, dans le *Kunstblatt*, de 1832, n. 74, p. 294; la comparaison de Diodore et de Valère-Maxime ne lui a pas échappé; il en a conclu également que ce Démétrius devait être un peintre. Il lit πινακογράφου, ou plutôt τοιχογράφου; cette dernière leçon revient, pour le sens, à celle que j'ai proposée, puisque le τοπιογράφος était un peintre de mur; mais ma correction est plus simple.

— 480, l. 2, *lis.* ἐκ τῶν. — l. 9, *lis.* τοιχογραφία.

— 486, l. 20 *lis.* οὐκέτι.

— 488, l. 16, *lis.* caractères ineffaçables.

— 492, l. 7, *lis.* dans son sens primitif. — l. 11, *lis.* [illegible]

— 493, l. 5, *lis.* ἀγάλματα... ἡμέρᾳ.

— 494, l. 5, par en bas, *lis.* trop récente pour

— 496, l. 1, *lis.* ad Æneid X. 784.

FIN

TABLE DES MATIÈRES.

LETTRES.

LETTRE Ire. A M. Hittorff. 1

II. Exposé de la question. — Opinions diverses des Antiquaires. 9

III. L'usage de la peinture murale historique dans les temples grecs est conforme à la vraisemblance. 22

IV. Preuves positives de l'existence de peintures murales dans les plus anciens temples de l'Italie, élevés ou décorés par des Grecs ou sous l'influence des arts de la Grèce. 30

V. Preuves positives de l'existence de peintures murales exécutées dans des temples grecs, dès le temps de Périclès, par les plus habiles artistes. 50

VI. Preuves positives qui résultent de ce que les Romains ont détaché de certains édifices grecs les peintures murales qui les décoraient. 65

VII. Sur l'usage que l'on faisait des peintures détachées d'anciens édifices. — Divers sens des mots *tabula* et *πίναξ*. 78

VIII. Autre preuve tirée des traces que les peintures de Micon et de Polygnote ont laissées sur les parois du Théséum d'Athènes. 94

IX. Peintures murales de Polygnote aux Propylées d'Athènes et au temple de Minerve Area de Platées.—Autres peintures du même genre dans l'Erechtheum. 107

LETTRE X. De l'usage de la peinture sur tables mobiles dans les temples. — Des tableaux enlevés par Verrès du temple de Minerve à Syracuse. 128

XI. Au temps de Pausanias il restait peu de tableaux celèbres dans la Grèce : il y a vu principalement des peintures murales. 146

XII. Les peintures d'Euphranor et de Protogène, que Pausanias a vues à Athènes, étaient murales. — Passage de Pausanias relatif aux *tribunaux rouge et vert*. — Architecture polychrôme. 160

XIII. Des peintures de Polygnote à la Lesché de Delphes et au Pécile d'Athènes. 184

XIV. Explication du passage de Pline : *Nulla gloria artificum est, etc.* — Conclusion des lettres précédentes sur les peintures dans les monumens publics. 209

XV. Observations générales sur les peintures murales à l'intérieur des tombeaux, dans les divers pays soumis à l'influence des arts de la Grèce. 217

XVI. Sur l'usage de peindre des sujets à l'extérieur des tombeaux. — Passages de Pausanias, de Pline et de l'anthologie expliqués. 226

XVII. De l'emploi de la peinture murale pour décorer les maisons. — Est-il vrai qu'elle ait causé, chez les Romains, la décadence de la peinture? — Textes de Vitruve, de Pline et de Pétrone expliqués. 253

XVIII. Des peintures d'Agatharchus dans la maison d'Alcibiade. — C'était un peintre d'histoire, non simplement de décor. 269

XIX. Peintures de Zeuxis dans le palais d'Archélaüs. — Synchronismes de la vie de Zeuxis et de Parrhasius discutés. 284

XX. Sur la peinture des maisons au temps de Socrate et de Diogène. — Mosaïque employée dans le pavement des temples et des maisons, dès cette époque 30[illegible]

LETTRE XXI. De la peinture des plafonds. — Prétendue invention de Pausias, déjà pratiquée au temps d'Eschyle. 327
XXII. De l'usage de peindre extérieurement la façade des maisons. 327
XIII. Peintures murales dans les palais et les maisons opulentes de Rome. 350
XIV. Des diverses manières de peindre appliquées à la décoration des parois. — Les anciens n'ont point pratiqué la fresque. 360
XV. Des trois genres d'encaustique, selon Pline. — L'encaustique de Vitruve est un vernis; le rhabdion est un pinceau. 370
XVI. La détrempe vernie est restée, chez les anciens, le genre principal, généralement pratiqué. — L'encaustique à la cire n'a été qu'un genre exceptionnel. — Conclusion. 395

NOTES.

A. — Sur Ludius, peintre d'un temple à Ardée. 419
B. — Sur les peintures de Cære. 421
C. — Sur les sculptures du temple de Cérès. 422
D. — Sur un passage de Denys d'Halicarnasse relatif à des peintures murales, et sur le titre de Σωτηρία donné à Cérès. *ibid.*
E. — Sur l'expression *pingere parietes*. 425
F. — Polygnote, le peintre par excellence, selon Platon. 426
G. — Sur une leçon de Pline. 427
H. — Les artistes de l'école Attique portaient partout des sujets attiques. *ibid.*
I. — Tableaux votifs du Parthénon. 428
K. — Sur le sens de περί. 429
K bis. — Sur l'extension de la peinture murale dans les églises. *ibid.*
L. — Diverses traductions du passage de Vitruve. 430
M. — Sur *tabula*; correction d'un passage de Pollux. *ibid.*
M. bis. — Sur les *tabulæ pictæ*, dans un passage du *Digeste*. 431

N.	—	Sur les locutions γράφειν ἐπὶ τοίχου, ἐπὶ τοίχῳ, ἐπὶ τοίχων, ἐν τοίχῳ, κατὰ τοῖχον, κατὰ τοίχου.	432
N bis.	—	Sur πίνακες, dans le sens de peintures, et sur les livres des anciens où l'on décrivait les objets d'art.	434
N ter.	—		435
O.	—	Sur le verbe ἐγκροτεῖν.	*ibid.*
P.	—	Sur l'usage de placer les peintures murales à une certaine hauteur.	436
Q.	—	Sur l'époque de la construction du temple de Minerve à Platées.	*ibid.*
R.	—	Sur les peintures de Phidias dans l'Olympium.	437
S.	—	Sur la pierre pôrine.	438
T.	—	Sur un passage d'Euripide, relatif au temple de Delphes.	439
U.	—	Sur d'autres peintures qui ont pu être murales.	440
V.	—	Sur l'auteur de la Vie des dix Orateurs.	441
X.	—	Sur le sens de πίναξ τέλειος.	442
Y et Z.	—	Sur les peintures du temple de Junon à Carthage.	443
Aa.	—	Sur le peintre Aglaophon.	444
Bb.	—	Sur le tableau représentant la victoire d'Alcibiade, à Némée.	445
Cc.	—	Sur εἰκὼν γραπτή, portrait peint.	446
Cc bis.	—	Si πινάκιον signifie tableau peint dans Pausanias.	450
Cc ter.	—	Sur les portiques du Roi et de Jupiter.	451
Dd.	—	Sur le vaisseau Paralus, peinture de Protogène.	*ibid.*
EE.	—	Epoque de l'exécution des peintures de Polygnote dans la Lesché et le Pécile.	452
f.	—	Sur le nom de Πεισιανάκτειος στοά que porta d'abord le Pécile.	457
Ff bis.	—	Sur la figure de Cynégire peinte au Pécile.	458
Gg.	—	Sur ἐναρμόζειν, dans un passage de Philostrate.	*ibid.*
Hh.	—	Sur la rareté des hypogées dans la Grèce.	459
Ii.	—	Sur la disposition des sujets, dans les peintures du tombeau peint par Nicias à Tritéa.	462

Kk. — Nicias qualifié par Pausanias de plus habile peintre de son temps. 463

Ll. — Sur la *Némée*, tableau de Nicias apporté d'Asie à Rome. 464

Ll bis. — Sur les tombeaux des Sicyoniens. 465

Mm. — Sur le sujet de la peinture décrite dans l'épigramme de Persès. 466

Nn. — Sur les verbes χαράττω, ἀπομάττω, ἐκμάττω, appliqués à des peintures. *ibid.*

Oo. — Sur le sens de *Megalographia*. 467

Oo bis. — Sur les *topia* ou *topiaria opera;* sur le *topiorum pictor*, appelé aussi τοπιογράφος. 468

Pp. — Sur le passage de Plutarque relatif aux diverses classes d'artistes employés par Périclès. 470

Qq. — Explication d'un passage de Quintilien. 473

Qq bis. — Sur ποικίλος, καταποικίλλειν, appliqués à la peinture locale. *ibid.*

Rr. — Sur l'action de Diogène dans une maison ornée de peintures et de mosaïques. 474

Ss. — Sur le pavé colorié, trouvé à Sélinonte. 475

Tt. — Correction d'un passage de Callixène. *ibid.*

Uu. — Correction d'un passage de Moschion. 476

Vv. — Sur κουράς et ἐγκουράς. *ibid.*

Xx. — Sur le fronton du Prothyron. 478

Yy. — Sur γραφαὶ καὶ πίνακες. 479

Yy. bis. — Sur οἰκοπίνακες. *ibid.*

Zz. — Sur un passage de Lucien. 480

Aaa. — L'auteur de l'Épinomide fait-il mention de la fresque? 481

Bbb. — Sur un passsage de Plutarque qu'on a cru relatif aux arts. 483

Bbb bis. — Sur l'usage des impressions bleues, l'esquisse au crayon blanc, et l'apposition des couleurs. 485

Ccc. — Sur τεχνοδίαιτος. 486

Ddd. — Sur ἐμπάρωμα. 487

Eee. — Sur *causis* ou *coniasis* dans Vitruve. *ibid.*

Fff. — Si ἔγκαυμα désigne la peinture encaustique dans le *Timée* de Platon. — Passage de Plutarque à ce sujet. *ibid.*

Ggg. — Sur un tableau de Philiscus représentant l'atelier d'un peintre à l'encaustique. 493

Hhh. — Sur la peinture de Pompéi représentant, dit-on, l'encaustique. 494
Iii. — Si les tableaux avaient des cadres. — Si les anciens peignaient sur toile. 495
Kkk. — Si l'encaustique était pratiqué en Italie au xve siècle. 496
Lll. — Sur les fonds d'or de quelques peintures. *ibid.*

TABLES.

Passages d'auteurs anciens expliqués, corrigés ou éclaircis. 499
Index historique. 502
Expressions et locutions grecques et latines expliquées. 507

Corrections et additions. 512

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 00987 4443